നമ്മുടെ ദൃശ്യകല.



വിദ്യാനിധി

കെ. ആർ. പിഷാരൊടി, യം. എ.

ക. 1/8.

നമ്മുടെ ദൃശ്യകല.



വിദ്വാനിധി

കെ. ആർ. പിഷാരോടി, . യം. എ.

ക. 1/8.

1940

Printed at the A. R. P. Press, Kunnamkulam

AND

Published by The National Publishing House.
High Road, Trichur.



മഹാമഹിമശ്രീ

ധാർമ്മികചക്രവർത്തി

സർ ശ്രീ രാമവർമ്മ

ജി. സി. ഐ. ഇ., യൽയൽ. ഡി.

കൊച്ചിവലിയതമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ

തൃപ്പാദങ്ങളിൽ

ഭക്തിബഹുമാനപുരസ്സരം

സമർപ്പിക്കുന്ന

വിനീതോപഹാരം.

പ്രൊഫസർ കെ. രാമപിഷാരൊടി അവർകൾ,

എറണാകുളം.

താങ്കളുടെ കത്തും പുസ്തകവും എത്തി. "നമ്മുടെ ദൃശ്യകല"യെക്കുറിച്ചു കത്തിലെ അപേക്ഷ അനുസരിച്ച് തിരുമനസ്സറിയിച്ചു. അവശ്യം ആവശ്യവും അത്യന്തം വിജ്ഞേയവുമായ ആ ഗ്രന്ഥം തിരുമനസ്സിൽനിന്നും സകൗതുകം തൃക്കൺപാർക്കുകയും തിരുമനസ്സിലെ അഭിനന്ദനത്തെ താങ്കളെ അറിയിക്കുവാൻ എന്നോട് കല്പിക്കുകയും, ഏതാദൃശങ്ങളായ താങ്കളുടെ സദുദ്യമങ്ങൾക്ക് തിരുമനസ്സിൽനിന്നും സർവ്വവിജയങ്ങളും ആശംസിക്കുകയും ആ ഗ്രന്ഥത്തെ തൃപ്പാദങ്ങളിൽ സമർപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള അപേക്ഷയെ തിരുമനസ്സുകൊണ്ടു് സദയം കല്പിച്ചനുവദിക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.

എന്നു കല്പനപ്രകാരം,

ഹിൽപാലസ്സ്
1116 ധനു 4-ാംനു-

പി. രാമമേനോൻ,
സർവ്വാധികാര്യക്കാർ.

ആമുഖം.

സംസ്കാരം രാജ്യത്തിൻെറ ജീവനാകുന്നു; കല അതിൻെറ ചൈതന്യാവിഷ്കാരവുമാണു്. ശരീരാവശ്യങ്ങളുടെ പരിധിയെ അതിക്രമിച്ചാണു് കല വർത്തിക്കുന്നതെങ്കിലും അതു് ജീവിതത്തിൻെറ ആഡംബരം അല്ല; ജീവിതത്തിൻെറ മൗലികതത്വങ്ങളായ വിചാരവികാരഭാവനകളുടെ വിശിഷ്ടവും വിശുദ്ധവുമായ അംശമാണു്.

ജീവിതശക്തിയുടെ സമ്പന്നതയെയാണു് കലകൾ സൂചിപ്പിക്കുന്നതെങ്കിൽ, കേരളത്തിനു് അഭിമാനിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ടു്. ആയിരത്തിൽ പരം സംവത്സരങ്ങൾക്കുമുൻപു് മുളച്ചുവളൎന്ന ഒരു ഉൽകൃഷ്ടസാഹിത്യമാണു നമുക്കുള്ളതു്. അതിൻെറ ദൃശ്യവും ശ്രവ്യവുമായ ശാഖകൾ തഴച്ചുതളിൎത്തും പൂത്തുകാച്ചും പരിലസിക്കുന്നു. ആ രണ്ടു ശാഖകൾക്കും ഉള്ള വൈചിത്ര്യവും വൈവിധ്യവും നിരീക്ഷകനെ അത്ഭുതപ്പെടുത്താതിരിക്കയില്ല.

എന്നാൽ, മലയശൈലത്തിൻെറ പിറകിൽ ഒതുങ്ങിനിൽക്കുന്ന കേരളലക്ഷ്മിയുടെ വിലാസാതിശയം അന്യരാജ്യവാസികളുടെ ദൃഷ്ടിക്ക വേണ്ടിടത്തോളം വിഷയമായിട്ടുണ്ടോ എന്നു

സംൾയമാണ്. പാണ്ഡ്യരാജ്യത്തിൻേറയും പാർണ്ഡ്യസംസ്കാരത്തിൻേറയും ഉപവിഭാഗമായിട്ട മലയാളത്തേയും മലയാളിയുടെ സംസ്കാരത്തേയും പരിഗണിക്കുന്നതു് കേവലം ഗതാനുഗതികതചമോ അജ്ഞതയോ കൊണ്ടു മാത്രമാകുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തിൻെറ വൈശിഷ്ട്യവും അതിൻെറ പ്രകടനരംഗങ്ങളായ സമുദായജീവിതം, ഭാഷ, സാഹിത്യം, അന്യകലകൾ ഇത്യാദികളുടെ സ്വഭാവവും ഇതരന്മാർ സുഗ്രഹമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതു് ഏതു കേരളീയൻേറയും കത്തവ്യമാണ്. സുപ്രസിദ്ധഗവേഷകനും പണ്ഡിതനമായ പ്രൊഫസർ കെ. ആർ. പിഷാരോടി കേരളീയ ദൃശ്യകലകളേയും രംഗവൈചിത്ര്യത്തേയും കുറിച്ചു് ആംഗലഭാഷയിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള ഉപന്യാസം ഈ ഉദ്ദേശം സാധിക്കുന്നതിനു് എത്രമാത്രം സഹായമായി പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു സവ്വവിദിതമാണല്ലൊ. പ്രസ്തുത പ്രബന്ധത്തിൻെറ സ്വതന്ത്രാനുവാദമായ 'നമ്മുടെ ദൃശ്യകല' ഭാഷാദേവിയ്ക്കു് ഒരമൂല്യഹാരംതന്നെയായിട്ടുണ്ടെന്നു് അനുവാചകന്മാർ തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല.

നാട്യശാസ്ത്രാചാര്യന്മാർ ദൃശ്യകലകളെ നാട്യം, നൃത്യം, നൃത്തം എന്നു മൂന്നായിട്ടാണല്ലൊ വിഭജിച്ചിരിക്കുന്നതു്. നൃത്തത്തിനു ലാസ്യതാണ്ഡവഭേദങ്ങളുമുണ്ടു്. കേരളത്തിലെ ദൃശ്യവിനോദങ്ങ

ളിൽ ഈ വിഭാഗത്തിനെല്ലാം വിശിഷ്ടോദാഹരണങ്ങൾ സുലഭമാണെന്ന് ഈ കൃതി വിശദമാക്കുന്നു. ഇത്രമാത്രം ദൃശ്യകലാവൈവിധ്യം ഭാരതഖണ്ഡത്തിൽ അന്യത്ര കാണുമോ എന്നു സംശയിക്കാവുന്നതാണ്. മാത്രമല്ല, ഭരതനാട്യ സമ്പ്രദായങ്ങൾ കേരളീയവേദിയിൽക്കൂടി വികാസം പ്രാപിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു ശ്രദ്ധേയമായ പരമാർത്ഥവുമാകുന്നു.

നമ്മുടെ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിൽ മുഖ്യങ്ങളായവയെ എല്ലാം ഉപാധിഭേദങ്ങളെ പുരസ്കരിച്ച് മൂന്നിനമായി തിരിച്ച് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. ഓലപ്പാക്കൂത്ത്, തോററം, ഇങ്ങനെ രണ്ടോ, മൂന്നോ വിനോദങ്ങളെ മാത്രമേ ഇതിൽ ഉൾപ്പെടുത്താതെ വിട്ടുപോയിട്ടുള്ളു. ഓരോ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട അംഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് ഈദൃശമായ ഒരു ലഘുഗ്രന്ഥത്തിൽനിന്നു സാമാന്യമായ ഒരു വിവരണമല്ലാതെ നമുക്കു പ്രതീക്ഷിക്കാവുന്നതല്ല. "നമ്മുടെ ദൃശ്യകല" സാഹിത്യ വിദ്യാർത്ഥികൾക്കും, കലാജിജ്ഞാസുക്കൾക്കും, ഭാഷാചരിത്ര നിർമ്മാതാക്കൾക്കും വിലമതിക്കാൻ സാധിക്കാത്ത ഒരു സമ്പത്തായിരിക്കുമെന്നു ചില സുഹൃത്തുക്കൾ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ, അതു ഗ്രന്ഥകാരനു ചാരിതാർത്ഥ്യജനകമല്ലേ?

ജി.

പ്രസ്താവന.

ഞാൻ അണ്ണാമല വിശ്വവിദ്യാലയത്തിലെ പൌരസ്ത്യഭാഷാവിഭാഗത്തിന്റെ അദ്ധ്യക്ഷനായിരുന്ന കാലത്തു് വിദ്യാർത്ഥികൾക്കുവേണ്ടി നമ്മുടെ ദൃശ്യകലകളെ അധികരിച്ചു് ആംഗലഭാഷയിൽ സജ്ജമാക്കിയ ഒരു പ്രസംഗം സർവ്വകലാശാലാമാസികയിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിരുന്നു. പ്രസ്തുതോപന്യാസം വായിച്ച എന്റെ മാന്യസുഹൃത്തുക്കളിൽ ചിലരുടെ പ്രേരണയാലാണു് അതു മലയാളഭാഷയിലേയ്ക്കു വിവർത്തനംചെയ്യുന്നതു് ആശാസ്യമായിരിക്കുമെന്നു് എനിക്കു തോന്നിയതു്. അതിനാൽ ശ്രീമാൻ എ. ഡി. നാരായണശർമ്മ ഈ കൃത്യം നിർവ്വഹിക്കാമെന്നു് ഏറ്റപ്പോൾ അതു ഞാൻ കൃതജ്ഞതാപൂർവ്വം സമ്മതിച്ചു. ആ യുവസുഹൃത്തു് തെയ്യാറാക്കിയ വിവർത്തനം വായിച്ചു് സുപ്രസിദ്ധ സാഹിത്യകാരനായ വടക്കുംകൂർ രാജരാജവർമ്മരാജാവു് "നമ്മുടെ ദൃശ്യകല" അചിരേണ മുദ്രണംചെയ്യേണമെന്നും ഇതു് കേരളസാഹിത്യത്തിനു് ഒരു സമ്പത്തായിത്തീരുമെന്നും അറിയിച്ചു് എന്നെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. എന്നാൽ ഇപ്പോൾ ഈ രൂപത്തിൽ ഗ്രന്ഥം പുറത്തുവരുന്ന

തിനു എന്റെ ഉത്തമസുഹൃത്തായ ജി. ശങ്കരക്കുറുപ്പവർകളുടെ ഉത്സാഹവും സഹകരണവുമാണു് സഹായമായിത്തീൎന്നതു്. വിവൎത്തകനോടും പ്രസാധനവിഷയത്തിൽ പലവിധത്തിലും സഹായിച്ച ശ്രീമാൻ കുറുപ്പിനോടും ഞാൻ അത്യന്തം കൃതജ്ഞനാകുന്നു. അണ്ണാമല വിശ്വവിദ്യാലയത്തിലെ വകയായ ഛായാപടങ്ങൾ ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുവാൻ അനുവദിച്ചു് ബ്ലോക്കുകൾ തന്നതിന്നു വിശ്വവിദ്യാലയാധികൃതന്മാരോടു ഞാൻ പ്രത്യേകം നന്ദിപറഞ്ഞുകൊള്ളുന്നു.

എറണാകുളം,
19—12—40. } കെ. ആർ. പിഷാരൊടി.



വിഷയവിവരം.

നമ്മുടെ ദൃശ്യകല

൧

ഭാരതവർഷത്തിന്റെ തെക്കുപടിഞ്ഞാറെ മൂലയിൽ നിസ്സർഗ്ഗരമണീയമായ ഒരു ചെറിയ ഭൂവിഭാഗം ഉണ്ടു്. ഒരുഭാഗത്തു് മലയപർവ്വതത്തിന്റേയും മറുഭാഗത്തു് പശ്ചിമസമുദ്രത്തിന്റേയും ഗാഢമായ സമാശ്ലേഷത്തിൽ നിർഭയമായി സസുഖം വിശ്രമിക്കുന്ന പ്രസ്തുത ദേശമാണു് കേരളം. ഒന്നിനും പരാപേക്ഷയില്ലാതെ ഇത്ര ഒതുക്കവും ഭംഗിയും തികഞ്ഞു ശോഭിക്കുന്ന മറ്റൊരുരാജ്യം ദക്ഷിണാപഥത്തിലില്ല. കേരളത്തെ സമുദ്രത്തിൽനിന്നും സമുദ്ധരിച്ചതും ഇവിടെ ആര്യോപനിവേശം സാധിച്ചതും ക്ഷത്രിയവൈരിയും ബ്രാഹ്മണയോദ്ധാവും ആയ പരശുരാമനാണത്രെ. ഈ ഐതിഹ്യം ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ പരിശോധിക്കുന്നപക്ഷം വെളിവാകുന്നതു് ആര്യന്മാർക്കുവേണ്ടി മനോഹരമായ ഈ ഭൂഭാഗത്തെ കണ്ടുപിടിച്ചതും ആര്യസംസ്കാരവും പരിഷ്കാരവും ഈ പ്രദേശത്തു് നടപ്പിൽ വരുത്തിയതും ഒരു ബ്രാഹ്മണനേതാവു് ആണെന്നു മാത്രമാകുന്നു. ഈ അനുമാനത്തിനു ഉപോൽബലകങ്ങളാണു് പ്രാദേശികങ്ങളായ ഐതിഹ്യങ്ങൾ. ഗ്രാമസങ്കേതങ്ങൾ

ഏപ്പെട്ടത്തിയതും, ദേവാലയങ്ങൾ സ്ഥാപിച്ചതും, വൈദികവും താന്ത്രികവും മാന്ത്രികവും ആയ സമ്പ്രദായങ്ങളെ ക്രമീകരിച്ചതും, സാമുദായികവും മതവിഷയകവും രാഷ്ട്രീയവും ആയ ധമ്മങ്ങൾക്കു വ്യവസ്ഥ കല്പിച്ചതും, ഭാഗ്ഗവരാമനാണെന്ന് പഴമക്കാർ വിശ്വസിച്ചുവരുന്നു. നമ്മുടെ സംസ്കാരത്തെ ആര്യസംസ്കാരം ആക്രമിച്ച് അതിന് ഒരു ആര്യചൈതന്യം പ്രദാനംചെയ്ത ആ കാലം അതിപ്രാചീനമായ ഒന്നായിരിക്കണം. നിഴലുപോലെ കേവലം അവ്യക്തമായി കാണുന്ന ആ വിദൂരഭൂതകാലത്തിൽനിന്നു, അതിവേഗത്തിൽ കടന്നുപോയ ശതാബ്ദപരമ്പരകളിൽക്കൂടി, കേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ പ്രാഥമികരൂപങ്ങളേയോ ക്രമികവികാസങ്ങളേയോ അഭ്യൂഹിച്ചു രേഖപ്പെടുത്തുക ദുസ്സാധമാകുന്നു. എങ്കിലും ക്രിസ്തുവഷാരംഭത്തിനു ശേഷം അലകും പിടിയും മാറിപ്പോകത്തക്കവണ്ണം നമ്മുടെ സംസ്കാരപരിഷ്കാരങ്ങൾ അത്ര കഠിനമായ വ്യാവത്തങ്ങളിൽ പെട്ടുപോയിട്ടില്ലെന്നുള്ളതിനു കിട്ടിയേടത്തോളം ഐതിഹ്യങ്ങളും ലക്ഷ്യങ്ങളും സാക്ഷ്യം വഹിക്കുന്നു. പരേതനായ പ്രൊഫസ്സർ വില്യം റിഡ്ജ്‌വേ പ്രസ്താവിക്കുന്നതുപോലെ 'ജയിച്ചു കീഴടക്കുന്ന രാജ്യത്തിന്റെ ആകൃതിയും പ്രകൃതിയും ആസകലം മാററിമറിച്ച് അവിടെ സ്വന്തനിയമങ്ങളേയും സ്വാചാര

ങ്ങളേയും നടപ്പിൽ വരുത്തുന്ന' ഒരു വിദേശീയ വിജിഗീഷുവിന്റെ സാഹസികമായ ഹസ്തത്തിന് കേരളം ഒരിക്കലും അധീനമായിരുന്നിട്ടില്ല. ഇത്ര ഭദ്രമായ ഒരു പദം നമ്മുടെ മാതൃഭൂമിക്കു പ്രദാനംചെയ്ത കാരുണ്യാത്മികയായ പ്രകൃതിയോടു നാം കൃതജ്ഞത പറയുക! ഭാരതത്തിൽ—വിശേഷിച്ചു ഉത്തരഭാരതത്തിൽ—മററവിടെ നോക്കിയാലും വൈദേശികാക്രമണംകൊണ്ടു സമൂലപരിവത്തനം സംഭവിക്കാത്ത ദേശം ദുല്ലഭമായിരിക്കും.

എന്നാൽ കേരളം ഇതരരാജ്യങ്ങളോടു 'കൂടിക്കഴിയാതെ' ഒററതിരിഞ്ഞു നില്ക്കുകയായിരുന്നു എന്നു് ഭ്രമിച്ചുപോകരുതു്. നമുക്കു് അറിയാവുന്ന കാലത്തിനു വളരെമുമ്പുതന്നെ നമ്മുടെ പൂവ്വന്മാർ അകലെയും അരികെയും ഉള്ള അനേകം പ്രദേശങ്ങളുമായി സജീവമായ വ്യാപാരബന്ധത്തിൽ ഏപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇന്നത്തെ കൊടുങ്ങല്ലൂർ അന്നു് പൌരസ്ത്യദേശത്തെ അതിപ്രധാനമായ ഒരു വാണിജ്യകേന്ദ്രമായിട്ടാണു് പല നാമധേയങ്ങളിൽ പ്രശോഭിച്ചിരുന്നതു് എന്നു ഊഹിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. ആ പ്രാചീനനഗരത്തിലെ വിസ്തീണ്ണമായ നൌകാശയത്തിൽ ഗ്രീസ്സു, റോം, ഈജിപ്റ്റു്, ഫിനീഷ്യ മുതലായ പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിൽനിന്നും മലയ, ചൈന മുതലായ പൌരസ്ത്യരാജ്യങ്ങളിൽനിന്നും വന്നുചേന്നി

രുന്ന നിരവധി യാനപാത്രങ്ങളുടെ വിചിത്രങ്ങളായ പതാകകൾ സദാ പാറിപ്പറന്നുകൊണ്ടിരുന്നു. ആക്രമണത്തിനല്ല, സമാധാനപരമായ വാണിജ്യത്തിനാണ് വൈദേശികന്മാർ കപ്പലുകളിൽ അവിടെ വന്നു നിറഞ്ഞിരുന്നതു്. അതിനാൽ വിദേശീയസമ്പർക്കം കേരളസംസ്കാരത്തിന്റെ അടിയുറയ്ക്കുവാനും തല കിളുക്കുവാനും സഹായിക്കുകമാത്രമേ ചെയ്തിരുന്നുള്ളു. അല്ലാതെ ദേശീയസംസ്കാരത്തെ അടിച്ചമർത്തുന്നതിനോ ഉടച്ചു വാക്കുന്നതിനോ അതു കാരണമായിത്തീർന്നില്ല. സാമർത്ഥ്യത്തോടുകൂടി ദേശീയസംസ്കാരക്ഷേത്രത്തിൽ പറിച്ചുനട്ട വീര്യവത്തായ ആര്യസംസ്കാരം ഇവിടെ സ്വാഭാവികമായി തഴച്ചു വളരുകയും ശാഖോപശാഖയായി ഉയർന്നു സുമപല്ലവസുഭഗവും മധുരഫലപൂർണ്ണവും ആയ ഒരു വൃക്ഷമായി പരിണമിക്കുകയും ആണ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതു്. അതുകൊണ്ടു നമ്മുടെ മാതൃഭൂമിക്കു കൗതുകാവഹമായ പഴക്കം മാത്രമല്ല അനന്യസ്യൂതമായ സംസ്കാരപാരമ്പര്യം കൂടിയുണ്ടെന്നു ആത്മപ്രശംസ ചെയ്യാവുന്നതാണ്. വിഭിന്നങ്ങളും വ്യത്യസ്തങ്ങളും ആയ അനേകം സംസ്കാരങ്ങളോടു ഈ രാജ്യത്തിന് നിരന്തരമായ സമ്പർക്കമുണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലൊ. അതിനാൽ വിരുദ്ധമായ സംസ്കാരപരിഷ്കാരങ്ങളുടെ അഭികാമ്യ

മായ ഒരു ഉൽഗ്രഥനത്തിൽ പര്യവസാനിച്ചിട്ടുള്ള സംസ്കാരാംഗീകരണവും സംസ്കാരാധിനിവേശവും ഇവിടെ കാണാം. പൗരാണികത, അനസ്യൂതത, സംസ്കാരോൽഗ്രഥനം ഈ മൂന്നു ഘടകങ്ങൾ കേരളീയസംസ്കാരത്തിന്റെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വമായ അദ്ധ്യയനത്തിന് സ്ഥായിയായ കൗതുകവും മഹത്തായ പ്രാധാന്യവും നൽകുന്നു. മാത്രമല്ല രാഷ്ട്രീയവും മതപരവും സാമുദായികവും ആയ മിക്ക ജീവിതമുഖങ്ങളിലും ഉള്ള ദേശീയങ്ങളും ആദിമങ്ങളും ആയ അവശേഷങ്ങൾ ഈ താൽപര്യത്തെ അധികമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ശാസ്ത്രീയമായ അദ്ധ്യയനത്തിൽ ബുദ്ധിയെ വ്യാപരിപ്പിക്കുന്ന ഏതാനും ജിജ്ഞാസുക്കൾക്കു മാത്രമല്ല, എല്ലാവർക്കും ഒന്നുപോലെ രസാവഹവും ശ്രദ്ധേയവും ആയ ഒരു ഗവേഷണരംഗമാണ് നമ്മുടെ പ്രാചീനസംസ്കാരം. പുരാണവസ്തുവിജ്ഞാനീയത്തിലോ (archaeology) മാനവജാതിശാസ്ത്രത്തിലോ (anthropology) ഔൽസുക്യമുള്ളവരും, കലാവിദ്യയിലോ ശില്പിതന്ത്രത്തിലോ കൗതുകമുള്ളവരും, മതത്തിലോ തത്ത്വശാസ്ത്രത്തിലോ അഭിനിവേശമുള്ളവരും നമ്മുടെ പ്രാക്തനസംസ്കാരത്തെ ശ്രദ്ധാപൂർവ്വം പഠിക്കുന്നപക്ഷം, അതു് അവർക്കു ആഹ്ലാദകരമാകാതിരിക്കുകയില്ല.

വിഭിന്നവും വിപുലവും ആയ ഈ സംസ്കാരം പ്രതിബിംബിക്കുന്ന ഒരു രൂപത്തെയാണ് — ദൃശ്യകലയെയാണ്—ഞാൻ ഇവിടെ വിചിന്തനത്തിനു വിഷയമാക്കുന്നതു്. ഭാരതീയസംസ്കാരത്തെ സമ്പന്നമാക്കുവാൻ കേരളരംഗം അമൂല്യങ്ങളായ സംഭാവനകൾ ആണു് ദാനംചെയ്തിട്ടുള്ളതു് എന്നു ഗവേഷണം സ്പഷ്ടമാക്കുന്നു. മതപരമായ ഒരു 'അന്തരീക്ഷ'ത്തോടുകൂടിയതാകയാൽ ഹീനവർണ്ണന്മാർക്കു ആലോചനത്തിനു വിഷയമാകാതെ വർത്തിക്കുന്ന യാഥാസ്ഥിതികമായ ദൃശ്യകലാവിഭാഗം പുരാതനമായ സംസ്കൃതനാട്യപ്രയോഗത്തിന്റെ പുനഃസംഘടനത്തിന് അത്യന്തം ഉപകരിക്കുന്നു. ഭാരതഖണ്ഡത്തിലെ ഇതരദേശങ്ങളിൽ സജീവമായ പൗരാണിക ദൃശ്യകലാപാരമ്പര്യം അവശേഷിച്ചിട്ടില്ല. നമ്മുടെ രംഗപ്രയോഗത്തെക്കുറിച്ചു ജ്ഞാനം പോരാഞ്ഞയാലാണു് ഭാസനേയും, അദ്ദേഹത്തിന്റേതാണെന്നു ഭ്രമിച്ചുവശായിരിക്കുന്ന ചില കൃതികളെയും കുറിച്ചു രസകരങ്ങളായ അഭിപ്രായങ്ങൾ പുറപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. ഇന്നു സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലെ പ്രധാന പ്രമേയമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള പ്രസ്തുതവിഷയത്തിൽ യുക്തിക്കനുയോജിക്കുന്ന ചില അനുമാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതിനും ഈ ഗവേഷണം സഹായമാകും. പ്രാദേശികഭാഷയിലുള്ള ദൃശ്യവി

ഭാഗവും രംഗപ്രയോഗഭേദങ്ങളുടെ അങ്കുരങ്ങളെ ആവിഷ്കരിക്കുന്നവയാകയാൽ അപ്രധാനമല്ല. അവികസിതങ്ങളായ പ്രഥമാങ്കുരങ്ങൾ മാത്രമായിരിക്കാം അവയെങ്കിലും അതുകൊണ്ടുമാത്രം അവ സരസങ്ങളല്ലെന്നു വരുന്നതല്ലല്ലോ. ഇതിനുപുറമെ, നാട്ടിലെ സംഭാഷണഭാഷയ്ക്കു് ഒരു സാഹിത്യഭാഷയുടെ പദവി സിദ്ധിക്കുന്നതിനും നടനകല സഹായമായി പരിണമിച്ചിട്ടുണ്ടു്. കേരളീയാഭിരുചിയുടേയും സംസ്കാരപ്രകൃതിയുടേയും ഒരു സാമാന്യസ്വരൂപം ഈ രണ്ടു ദൃശ്യവിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതത്രെ. വളരെ വ്യാപകമായ അർത്ഥത്തിലാണു് രംഗപ്രയോഗം എന്നപദം ഇവിടെ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഒരാളോ, അനേകം ആളുകളോ വേഷംകെട്ടി സദസ്യരെ വിനോദിപ്പിക്കുവാൻ അരങ്ങത്തു പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന എല്ലാ നാട്യഭേദങ്ങളേയും ഇതിന്റെ പരിധിയിൽപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ടു്. ചില സാഹിത്യശകലങ്ങളെങ്കിലും ഇവയ്ക്കു അനുബന്ധമായി ഉണ്ടായിരിക്കുകയുംചെയ്യും.

൨. സാമാന്യവിവരണം.

ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന രംഗകലാവിശേഷത്തിന്റെ അതിപ്രധാനമായ ധർമ്മം രൂപവൈചിത്ര്യവും സാരസമ്പത്തുമാണു്. എല്ലാ നാടകീയ വിനോദങ്ങളുടേയും ലക്ഷ്യം മുഖ്യമായിട്ടു

രണ്ടാകുന്നു: ഉദ്ബോധനം, ആഹ്ലാദനം. ജനസാമാന്യത്തിനു വിദ്യാഭ്യാസം നൽകുവാൻ ഏററവും വ്യക്തവും നിശ്ചിതവുമായ മാർഗ്ഗം നാട്യകലയായിരിക്കുമെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്. മാത്രമല്ല, സമുദായപരിഷ്കാരം സാധിക്കുവാൻ ഏററവും ശക്തിമത്തായ ഉപകരണവും അതാകുന്നു. പണ്ട് നാടകവേദികൾ, ഇന്നു വർത്തമാനപത്രവും പ്രസംഗമണ്ഡപവും എന്നപോലെ, ഈ കൃത്യം തൃപ്തികരമായ വിധത്തിൽ നിർവ്വഹിച്ചിരുന്നു; സംശയമില്ല. മതത്തെ പ്രചരിപ്പിക്കുകയും ലോകസമ്മതമാക്കിത്തീർക്കുകയുമായിരുന്നു അക്കാലത്തു ദൃശ്യകലയുടെ മുഖ്യകൃത്യങ്ങളിൽ ഒന്ന്. അക്ഷയ്യമായ ആനന്ദത്തിന് അതു ഹേതു ഉളവാക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു. നാടകകാരൻെറ ഉദ്ദേശഭേദം അനുസരിച്ചു നാടകകൃതിയുടെ സ്വഭാവത്തിനും അന്നു വ്യത്യാസം ഉണ്ടായിരുന്നു. ധർമ്മോപദേശപരങ്ങളായ കൃതികളിൽ കഥാവസ്തു തിരിഞ്ഞെടുക്കുന്നതിൽ അസാധാരണ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുന്നു. സകല സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇതു പരമാർത്ഥമാണ്. സമുദായപരിഷ്കരണം ആണ് പരമോദ്ദേശമെങ്കിൽ അങ്ങനെയുള്ള കൃതികൾ ഫലിതവും നേരംപോക്കുംകൊണ്ടു നിറഞ്ഞിരിക്കും. മതപരങ്ങളായ നാടകങ്ങൾ, അർത്ഥവാദരൂപങ്ങളോ

അഭൗതികമായ അന്തരീക്ഷത്താൽ ആവൃതങ്ങളോ ആയിരിക്കുന്നതാണ്. ആഹ്ലാദം പരമോദ്ദേശമായ കൃതികളിൽ മാത്രമേ അഭിനയത്തിൻെറ സ്വാഭാവികതയ്ക്കു അനുസരിച്ചുള്ള ആംഗ്യപ്രയോഗവും, വേഷവിധാനവും, വാദിത്രവും, രംഗസജ്ജീകരണവും കാണുകയുള്ളു. ഈദൃശങ്ങളായ ഉദ്ദേശവൈവിധ്യങ്ങൾ നമ്മുടെ ദൃശ്യകലകൾക്കു ഇത്ര വൈചിത്ര്യം ഉണ്ടാവാൻ വളരെ സഹായിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇങ്ങനെ മതവിഷയകമോ, ഉപദേശപരമോ, ചമൽക്കാരാത്മകമോ ആയ കലകൾ നമുക്കുണ്ട്. നമ്മുടെ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന സംസ്കൃതകൃതികൾ ഹൈന്ദവമതവും ഹൈന്ദവതത്വശാസ്ത്രവും പ്രചരിക്കുവാനും അതോടുകൂടി ആ ആശയങ്ങളെ ആവിഷ്കരിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഷ പരക്കുവാനും എത്രയാണ് ഉപകരിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു പരിച്ഛേദിക്കാവുന്നതല്ല. സാഹിത്യരസാസ്വാദനത്തിനു ശക്തമായ ബോധം ജനിപ്പിക്കുന്നതിനും അനേകം സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളും വ്യാഖ്യാനങ്ങളും ഉളവാകുന്നതിനും ഇതു സഹായമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നും വിസ്മരിക്കാവുന്നതല്ല. പ്രസ്തുത കൃതികൾ സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ ഗണ്യമായ സ്ഥാനമാണു നേടിയിട്ടുള്ളതു്. ഇതുപോലെതന്നെ, ദേശഭാഷാദൃശ്യകലാഭേദങ്ങൾ പ്രാദേശികമായ സംസാരഭാഷയെ ഒരു വിശിഷ്ട

സാഹിത്യഭാഷയാക്കി ഉയൎത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലും ഭാഷാസാഹിത്യത്തിലും അഭിരുചിയുള്ളവൎക്കൊക്കെ ഹൃദയാവൎജ്ജകമായിട്ടാണു് നമ്മുടെ രംഗപ്രയോഗങ്ങൾ വൎത്തിക്കുന്നതെന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒട്ടും അധികമാകുന്നതല്ല. കുറഞ്ഞപക്ഷം, ആയിരം സംവത്സരത്തെ അഭംഗമായ അനസ്യൂതതയും അതിനുണ്ടു്. വസ്തുസ്ഥിതി ഇങ്ങനെ എല്ലാം ആകയാൽ നമ്മുടെ പുരാതനസംസ്കാരത്തെക്കുറിച്ചു ജിജ്ഞാസയുള്ള വിദ്യാൎത്ഥികൾക്കെല്ലാം കേരളീയദൃശ്യകല അതിപ്രധാനമായ ഒരു അദ്ധ്യയനവിഷയമായിരിക്കുന്നതാണു്.

കേവലമായ അഭിനയത്തിനും നൃത്തത്തിനും നൽകുന്ന പ്രാധാന്യമാണു് കേരളീയ രംഗകലയ്ക്കു് തമിഴ്, തെലുങ്കു്, കൎണ്ണാടകം, ഇംഗ്ലീഷു മുതലായ ഭാഷകളിലെ ആധുനികദൃശ്യകലാപ്രയോഗത്തെ അപേക്ഷിച്ചു് ഉൽക്കൎഷവിശേഷം ജനിപ്പിയ്ക്കുന്ന ഒരു സ്വഭാവം. സൎവ്വപ്രധാനമായ ധൎമ്മമായിട്ടുതന്നെ ഇതിനെ പക്ഷേ പരിഗണിക്കാവുന്നതാണു്. നാടകം, നാട്യം മുതലായ സംജ്ഞകൾ നമ്മുടെ ഈ രംഗപ്രയോഗരീതിയുടെ പ്രമാണാനുരോധത്വവും മഹത്വവും വ്യക്തമാക്കുന്നവയാണു്; ഒരു സംസ്കൃതനാടകം രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അഭിനയത്തിനു

നൽകേണ്ട സ്ഥാനം സൂചിപ്പിയ്ക്കുവാൻ അവ ശകതങ്ങളാണല്ലോ. പ്രാദേശികഭാഷകളിൽ വളൎന്നുവന്നിട്ടുള്ള ദൃശ്യവിനോദഭേദങ്ങൾക്കെല്ലാം പ്രഭവം സംസ്കൃതനാട്യകലയാണെന്നു സൎവ്വവിദിതമാകുന്നു. അഭിനയവിദ്യയുടെ ശാസ്ത്രീയവിവരണത്തിനാണു് നാട്യശാസ്ത്രത്തിലെ ഗണ്യമായ ഭാഗം പൂജനീയനായ ഭരതമഹൎഷി വിനിയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നും പ്രകൃതത്തിൽ പ്രസ്താവാൎഹമത്രെ. രസാദികളിൽ മഹൎഷി വിവരിച്ചിട്ടുള്ള അനേകം ഭാവങ്ങൾക്കും നിലകൾക്കും അംഗവിന്യാസഭേദങ്ങൾക്കും സജീവലക്ഷ്യങ്ങൾ കേരളീയ നടന്മാരുടെ അത്ഭുതജനകവും, കലാചതുരവും ആയ രംഗപ്രയോഗങ്ങളിൽ ഇന്നും കാണാമെന്നു അതിശയോക്തിസ്പൎശമില്ലാതെതന്നെ പറയാവുന്നതാണു്. അഭിനയത്തിനും നൃത്തത്തിനും അവ അൎഹിയ്ക്കുന്ന അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനം നൽകുന്നതിൽ, നമ്മുടെ നാട്യവേദി പൌരാണികമായ ഹൈന്ദവദൃശ്യകലാസമ്പ്രദായത്തിന്റെ ആദൎശങ്ങളെ അംഗീകരിക്കുകമാത്രമാണു് ചെയ്തിട്ടുള്ളതെന്നു് ഇത്രയുംകൊണ്ടു സ്പഷ്ടമായിരിക്കുമെന്നു വിചാരിക്കുന്നു.

കേരളീയ ദൃശ്യകലയുടെ മറെറാരു പ്രധാനസ്വഭാവം ശാസ്ത്രീയരീതിയിൽ ഏൎപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള ആംഗികഭാഷയുടെ അനന്യസാധാരണ

മായ പ്രയോഗമാണ്. ആശയപ്രകാശനത്തിനു സംസാരഭാഷയെ അല്പമെങ്കിലും ആശ്രയിക്കാതെ അംഗമുദ്രകളെ മാത്രം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന ചില 'ക്രീഡനീയക'ങ്ങൾതന്നെ ഉണ്ട് എന്നു വരുമ്പോൾ ഇതിനുള്ള പ്രാധാന്യം എത്രമാത്രമാണെന്നു സുഗ്രഹമാവുമല്ലൊ. ആശയങ്ങളെ സ്ഫുരിപ്പിയ്ക്കുവാൻ വിവിധങ്ങളായ ആട്ടങ്ങളും നാട്യങ്ങളും സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ആംഗികമുദ്രകളെ മുഖ്യമായിട്ട് മൂന്നിനമായി തിരിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു.

(1) സാഹജികമുദ്രകൾ. ശക്തിമത്തായ വികാരത്തിനോ സ്തോഭത്തിനു അധീനനായ വക്താവ് അറിയാതെതന്നെ സ്വയം പ്രയോഗിയ്ക്കുന്നവയാണ് ഈ വിഭാഗത്തിൽപെടുന്നത്. വരിക, പോവുക, ഉണ്ണുക മുതലായ പ്രവൃത്തികളെ നിർദ്ദേശിയ്ക്കുന്ന അംഗചേഷ്ടകൾ ഇതിനു ഉദാഹരണങ്ങളാകുന്നു. (2) അനുകരണമുദ്രകൾ. ഒരു വസ്തുവിന്റെയോ, മൃഗത്തിന്റെയോ, ആളുടെയോ ആകൃതി അഥവാ ഹൃദയംഗമമായ ഒരു പ്രത്യേകധർമ്മം അനുകരണംകൊണ്ടു വിശദമാക്കുകയാണ് ഇവ സാധിയ്ക്കുന്നത്. സിംഹം, ആന, പുലി, മത്സ്യം, ആമ മുതലായവയുടെ രൂപങ്ങളേയും നിരീക്ഷണഗമനാദിചേഷ്ടകളേയും അനുകരിക്കുന്ന മുദ്രകൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽ

പെടുന്നു. (3) സാങ്കേതികമുദ്രകൾ. താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളുമായ മുദ്രകളെ ലൌകികോപയോഗത്തിനു വികസിപ്പിച്ചും പരിഷ്കരിച്ചും പ്രയോഗിച്ചുതുടങ്ങിയതിൽനിന്നു് ആണു് ഇവയുടെ ആവിർഭാവം. ആവാഹനം, ദാനം, അഭയം, ആരാധനം മുതലായവയുടെ മുദ്രകൾ നോക്കിയാൽ ഈ തത്വം ബോദ്ധ്യമാകുന്നതാണു്. വൈധികങ്ങളായ (Ritualistic) മൌലികമുദ്രകൾ ചാക്യാന്മാർ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ ഉപകരിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി വികസിപ്പിച്ചിരിക്കണം. അവരിൽനിന്നായിരിക്കണം കേവലം ലൌകികങ്ങളായ ദൃശ്യവിനോദഭേദങ്ങളിലേക്കു് അവ സംക്രമിച്ചതു്. സഹജപ്രേരണ, അനുകരണവാസന, സങ്കേതം ഈ മൂന്നുപാധികളെ അവലംബിച്ചു് ഉൽഭൂതങ്ങളായിട്ടുള്ള അഭിനയമുദ്രകളെ കലർത്തിയതിന്റേയും പരത്തിയതിന്റേയും ഫലമായ ഈ മൂന്നു വിഭാഗത്തേയും വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയതാണു് ആംഗികഭാഷ. [ചില പ്രത്യേകമുദ്രകളുടെ ഛായ അന്യത്ര കൊടുത്തിട്ടുള്ളതു നോക്കുക].

മൌലികമായിട്ടു നോക്കുമ്പോൾ താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളുമായ മുദ്രകൾ തന്നെ സഹജങ്ങളും അനുകരണരൂപങ്ങളും സംഗമങ്ങളും

ആയ ആംഗ്യങ്ങളെ പ്രസ്തരിച്ചവയായിരിക്കണ മെന്ന പറയാവുന്നതാണ്. അതുകൊണ്ട് രം ഗപ്രയോഗത്തിന സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്ന അംഗ വിന്യാസങ്ങൾക്കൊക്കെ ആധാരം താന്ത്രികങ്ങ ളം മാന്ത്രികങ്ങളും ആയ മുദ്രകളായിരുന്ന എ ന്ന പ്രസ്താവിച്ചാൽ അസംഗതമാവുകയില്ല. സാ ഹജികങ്ങളും അനുകരണജന്യങ്ങളുമായ ആംഗി കഭാഷകൾ അതിനെ അനന്തരം പോഷിപ്പി ച്ചിട്ടുണ്ട്. സംസ്കൃതനാടകവേദിയ്ക്ക സംബന്ധി ച്ചിടത്തോളമെങ്കിലും, ഈ അംഗമുദ്രകൾ പ്ര യോഗിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയത് ദിവ്യമായ സംസ്കൃ തഭാഷയ്ക്കു പ്രചാരം നൽകുവാൻകൂടിയാണെന്ന് ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. മാത്രമല്ല, മറെറാരു പ്രായോഗികോദ്ദേശംകൂടി ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്ന തോന്നുന്നു. നിത്യകർമ്മാനുഷ്ഠാനങ്ങൾക്കിടയ്ക്കു ബ്രാഹ്മണൎക്ക് അവൈദികമായ ദേശഭാഷയിൽ സംസാരിക്കുവാൻ പാടില്ലെന്നാണു ആചാരനി ഷ്ഠ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നതു്. അമ്പലവാസികളുമാ യി, അതേ സമയത്തുതന്നെ, ആശയവിനിമയം ചെയ്യാതെ കഴിച്ചുകൂട്ടുക അവൎക്ക് സുകരമായി രുന്നില്ല. ഈ ഉദ്ദേശം നിൎവ്വഹിക്കുന്നതിന സം സ്കൃതത്താൽ സാധിക്കയില്ലല്ലൊ. തന്മൂലം നമ്പൂ തിരിമാർ സുഗ്രഹമായ ഒരു ആംഗ്യഭാഷാസം ഹിത നടപ്പാക്കിയിരിക്കണം.

ഉദ്ദേശം എന്തായിരുന്നാലും, ഈ ഉപായം, അക്ഷരജ്ഞാനമില്ലാത്തവർക്കുപോലും നാടകാദികളിലെ ഭാഷ ഗ്രഹിക്കുന്നതിനും അവ അധികം ആസ്വദിക്കുന്നതിനും വളരെ സഹായമായിത്തീർന്നു. ഇതുതന്നെ ആയിരുന്നിരിക്കാം ആദ്യത്തെ ഉദ്ദേശം എന്നാണ് ചാക്യാന്മാർ ഉപയോഗിക്കുന്ന ലഘുതരമായ ആംഗ്യഭാഷയിൽനിന്നു പ്രത്യക്ഷമാവുന്നതു്. കഥകളിയിലെ മുദ്രകൾ കുറെക്കൂടി വ്യാപകവുമാകുന്നു. രണ്ടു ഭാഗത്തേയ്ക്കും കൈകൾ നീട്ടിയാൽ അവയുടെ മുട്ടുകൾക്കിടയ്ക്കുള്ള സ്ഥലം മാത്രമേ ചാക്യാരുടെ കരമുദ്രകൾ വ്യാപിക്കുന്നുള്ളു. കഥകളിയിലെ നടന് ഈ നിയന്ത്രണം ആവശ്യമില്ല. രണ്ടു കൈയും നീട്ടിയാൽ എത്തുന്നതുവരെയുള്ള സ്ഥലം അയാളുടെ ആംഗികാഭിനയത്തിന് അധീനമായിരിക്കുന്നു. സ്ഥലം അധികം ഉപയോഗിക്കാവുന്നതിനാൽ ആട്ടക്കഥാമുദ്രകൾക്കു ഭംഗി വളരെക്കൂട്ടും; അവ കുറെക്കൂടി വ്യക്തവും സുഗമവും ആയിരിക്കയും ചെയ്യും. കൂത്തിനും കൂടിയാട്ടത്തിനും വന്നുചേരുന്നവരെക്കാൾ വളരെ അധികം ആളുകൾ കഥകളി കാണുവാൻ വന്നുകൂടുമല്ലൊ. അവരിൽ ഭൂരിപക്ഷം അക്ഷരജ്ഞാനംപോലും ഇല്ലാത്തവരായിരിക്കയും ചെയ്യും. അവർക്കു രസിക്കുവാൻ കഴിയണമെന്ന സങ്കല്പം മൂലമായിരിക്കാം

കഥകളിയിലെ നടനപ്രയോഗിക്കുവാനുള്ള ആംഗ്യങ്ങൾ ഇപ്രകാരം രൂപവൽക്കരിച്ചതു്. ആശയനിവേദനത്തിനുള്ള ഉപകരണം ആയിട്ടു് ഹസ്തമുദ്രകൾ കൃസ്തുവിനുമുൻപുതന്നെ ഉപയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയിരുന്നിരിക്കണം. ആരംഭത്തിൽ, മുദ്രകളെല്ലാം സ്വാഭാവികവും സുഗമവും ആയിരുന്നു. കാലാന്തരത്തിലാണവ പരിഷ്കരിച്ചും പോഷിപ്പിച്ചും ശാസ്ത്രീയരീതിയിൽ, വൈചിത്ര്യത്തിനു വകയില്ലാതെ, വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തിയതു്. ഈ വിഷയം സാംഗോപാംഗം വിസ്തരിച്ചു പഠിക്കേണ്ട ഒന്നാകുന്നു.

സംസ്കൃതമായാലും ഭാഷയായാലും നമ്മുടെ ദൃശ്യകലയ്ക്കുള്ള പ്രത്യേകധർമ്മം ഈ മൂന്നാണു്: വൈവിധ്യം, അഭിനയപ്രാധാന്യം, വ്യവസ്ഥാപിതമായ ആംഗ്യഭാഷ.

നമ്മുടെ മിക്ക രംഗവിനോദങ്ങൾക്കും ഉള്ള വിശേഷസ്വഭാവമാണു് മതപരമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യം. ചിലതിൽ അതു സൂക്ഷ്മവും ചിലതിൽ സ്ഥൂലവും ആയിരിക്കുമെന്നുമാത്രം. അതിനാൽ പ്രസ്തുതോപാധിയെ അവലംബിച്ചു് ദൃശ്യവിനോദങ്ങളെ മൂന്നായി വിഭജിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. കേവലം മതവിഷയകമായവയാണു് ഭഗവതിപ്പാട്ടു്, തീയ്യാട്ടു്, പാന, പാട്ടു്, കണിയാർകളി, മുടിയേററു് എന്നിവ. ഏഴാം

മൃത്തിപ്പുറപ്പാട്, തുള്ളൽ, കുറത്തിയാട്ടം, മോഹിനിയാട്ടം, കൈയ്കൊട്ടിക്കളി, പാഠകം, കഥകളി എന്നിവ കേവലം ലൗകികമാകുന്നു. സംഘക്കളി, കൂത്തു്, കൃഷ്ണാട്ടം, ഇവ കേവലം മതപരമോ കേവലം ലൗകികമോ അല്ല; മദ്ധ്യവൎത്തികളത്രെ.

ഭാഷയും ഈദൃശമായ ഒരു വിഭജനത്തിനു് അനുകൂലമായിരിക്കുന്നുണ്ടു്. ആദ്യത്തെ രണ്ടു വകുപ്പുകളിൽപ്പെട്ടവ ദേശഭാഷാനിബന്ധങ്ങളത്രെ. മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗം സംസ്കൃതമയമാകുന്നു. ഗാനം, നൃത്തം, അഭിനയം, ഇവയുടെ പ്രാധാന്യാപ്രാധാന്യങ്ങളും മറെറാരു വിഭജനോപാധിയായി അംഗീകരിക്കാവുന്നതാണു്. കഥകളിയിലും കൂത്തിലും പ്രഥമസ്ഥാനം അഭിനയത്തിനാകുന്നു. കുറത്തിയാട്ടത്തിലും മോഹിനിയാട്ടത്തിലും നൃത്തമാണു് മുഖ്യമായിരിക്കുന്നതു്. കൈയ്ക്കൊട്ടിക്കളിയിൽ ലഘുവായ ഒരുതരം ലാസ്യവും ഗാനവും കലൎന്നിരിക്കുന്നു.

കൂത്തും കൃഷ്ണാട്ടവും ഒഴികെയുള്ള ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിലെല്ലാം, നടന്മാൎക്കും നാട്യത്തിനും ധാരാളം സ്വാതന്ത്ര്യം അനുവദിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടു്. അവയ്ക്കൊന്നിനും കേമമായ രംഗവിധാനമൊന്നും ആവശ്യമില്ല. തുറന്നുകിടക്കുന്ന ഒരു സ്ഥലം, വേദിയായിട്ടുപയോഗിക്കുവാൻ ഒരററത്തു് ചെറി

യ ഒരു പന്തൽ, വർണ്ണമുള്ള ഒരു തിരശ്ശീല, ഇത്രയുമായാൽ രംഗം സജ്ജമായി. കലാസാമർത്ഥ്യത്തോടുകൂടി രംഗത്തിൽ വെളിച്ചം വിനിയോഗിച്ച് അഭിനയത്തിനു ഹൃദയംഗമത സമ്പാദിപ്പാൻ ശ്രമിക്കുന്ന പതിവേ ഇല്ല. ഒരു വലിയ നിലവിളക്ക്, രണ്ടു പുറത്തേയ്ക്കും തിരിയിട്ടു കൊളുത്തിവയ്ക്കുയാണു സാമാന്യസമ്പ്രദായം. വീണ, മൃദംഗം മുതലായ സംഗീതയന്ത്രങ്ങളുടെ മധുരസ്വരംകൊണ്ടു് ആകർഷകത്വം അധികമാക്കുവാനുള്ള ശ്രമം ഈ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളിൽ ഇല്ലതന്നെ. ചെണ്ട, മദ്ദളം മുതലായ ആസുരവാദ്യങ്ങളുടെ മേളവും ഗായകന്മാരുടെയോ ലാസകന്മാരുടേയോ ഗാനവും സമ്മേളിച്ച ഒരന്തരീക്ഷത്തിലായിരിക്കും രംഗപ്രയോഗം.

രംഗവാദ്യാദികളുടേയും വേഷവിധാനാദികളുടേയും കേവലം പ്രാകൃതികമായ സ്വഭാവം, നടന്മാർ ജനസാമാന്യത്തിന്റെ സമ്മതിയും ശ്ലാഘയും സമ്പാദിക്കുന്നതിനു സ്വയം എത്രമാത്രം കലാകൗശലം പ്രയോഗിക്കേണ്ടിയിരുന്നു എന്നു വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടു്. ഗ്രാമീണജനതയ്ക്കു മാത്രമല്ല സംസ്കൃതാശയന്മാരായ പരിഷ്കൃതന്മാർക്കു പോലും ഈ ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങളിൽ പലതും മനോരഞ്ജകങ്ങളായ വിനോദങ്ങളായി പരിണമിക്കുന്നതിനു്

മുഖ്യഹേതു ആ നടന്മാരുടെ സർവ്വാതിശായിയായ അഭിനയ വൈദഗ്ദ്ധ്യമാകയാൽ അവക്ക് അഭിമാനത്തിനവകാശമുണ്ട്.

൫. മതപരങ്ങളായ ദൃശ്യവിനോദങ്ങൾ.

ഭഗവതിപ്പാട്ട്, തീയ്യാട്ട്, പാന, പാട്ട്, കണിയാർകളി, മുടിയേററ് ഇവയാണല്ലോ മതപരങ്ങളായ ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങൾ. ദേവിയുടെ മാഹാത്മ്യത്തെ പ്രസ്പഷ്ടമാക്കുവാൻ കാവുകളിലും കാളീക്ഷേത്രങ്ങളിലും വച്ചാണ് പ്രായേണ ഇവ പ്രകടിപ്പിക്കാറുള്ളതു്. ക്ഷേത്രാധികാരികൾ പ്രതിവർഷം ഉത്സവമെന്ന നിലയിൽ ഭഗവതിപ്പാട്ടും മററും നടത്തിക്കാറുണ്ട്. ഭക്തന്മാരായ ഗ്രാമീണരുടെ വഴിപാടുകളായിട്ടും ഇവ നടത്തുന്നതു് സാധാരണമാകുന്നു. ഏതായാലും ദേവീഭക്തിക്കു മുഖ്യമായ സ്ഥാനമുള്ളതിനാൽ മാത്രമാണ് ഈ വിനോദങ്ങളെ മതപരങ്ങളെന്നു ഇവിടെ വ്യവഹരിക്കുന്നതു്. ശക്ത്യാരാധനത്തിനും ശാക്തേയസമ്പ്രദായങ്ങൾക്കും പ്രചാരമുളവാക്കുവാനും ദേവിയുടെ മഹിമാതിശയം സവിശേഷം വാഴ്ത്തുവാനും ആണ് ഇവ രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നതെന്നു ഊഹിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. നമ്മുടെ നാട്ടിൽ അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമാണ് ഭഗവത്യാരാധന

ത്തിനു് അന്നു കല്പിച്ചിരുന്നതെന്നു ഈ സന്ദർഭത്തിൽ അനുസ്മരണീയമാകുന്നു. കാളി ദാരികനെ നിഗ്രഹിച്ചതോ ഗൗരി ശിവനെ സ്വാധീനമാക്കിയതോ ആയിരിക്കും ഈ ഗാനങ്ങളിൽ സാമാന്യമായിക്കാണുന്ന കഥാബീജം. ദേശഭാഷയിലാണു് ഇവയെല്ലാം രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. ഈ ദൃശ്യഭേദങ്ങൾ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു് ചില പ്രത്യേകവർഗ്ഗക്കാരാണു്. താന്ത്രികങ്ങളും മാന്ത്രികങ്ങളും ആയ അനുഷ്ഠാനങ്ങളുടെ ചില അപകൃഷ്ടമാതൃകകൾ പല ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളിലും കാണുന്നുണ്ടു്. എല്ലാം കൂടി ആലോചിക്കുമ്പോൾ, പ്രാചീനകാലത്തു് വന്യദേവതകളെ ഏതദ്ദേശീയർ ആരാധിച്ചുപോന്ന രീതികളുടെ അവശേഷങ്ങളായിരിക്കണം ഭഗവതിപ്പാട്ടും മററും എന്നു് അനുമിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ആര്യസംസ്കാരം ഇവിടെ പരക്കുകയും ഉറയ്ക്കുകയും ചെയ്തതോടുകൂടി ശക്തിപൂജാപരമായിരുന്ന ജനസമൂഹം പരിഷ്കൃതമായ ആര്യസമുദായത്തിൽ ലയിക്കയും ഉൽക്കർഷം പ്രാപിക്കയും ചെയ്തിരിക്കണം.

i ഭഗവതിപ്പാട്ടു്.

ദേവാലയങ്ങളിലോ ബ്രാഹ്മണഗൃഹങ്ങളിലോ വച്ചു സാധാരണമായി നടത്താറുള്ള ഒന്നാണു് 'ഭഗവതിപ്പാട്ടു്'. പൂക്കുല, കുരുത്തോല മു-

തലായവകൊണ്ടു് അലങ്കൃതമായ ഒരു തറയിൽ പച്ച, ചുവപ്പ്, മഞ്ഞ, വെള്ള, കരി ഈ വർണ്ണങ്ങളിൽ ഉള്ള പലതരം പൊടികളാൽ, അനേകം ഭുജങ്ങളോടുകൂടിയ ഉഗ്രമായ ദേവീരൂപം കുറുപ്പന്മാർ വരയ്ക്കുന്നു. അനന്തരം അതിനു ജീവപ്രതിഷ്ഠ ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ കളമെഴുതുന്നതിനു് വാസനയും പരിശീലനവും ആവശ്യമാകയാൽ ഇതു് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു ചിത്രരചനാഭേദമാണു് എന്നു പ്രസ്താവിക്കേണ്ടതില്ലല്ലോ. ചില ഗാനോപകരണങ്ങളുടെ സാഹായ്യത്തോടുകൂടി കളത്തിന്റെ ചുററുമിരുന്നു് കുറുപ്പന്മാർ ദേവിയുടെ അപദാനങ്ങളെ പരാമർശിക്കുന്ന പാട്ടുകഠം പാടിക്കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഠം ദേവിയുടെ കോമരം അഥവാ വെളിച്ചപ്പാടു്, കലികേറി ഇടംകൈയിൽ ചിലമ്പു കിലുക്കിക്കൊണ്ടും വലംകൈയിൽ വാളിളക്കിക്കൊണ്ടും തുള്ളി രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. ദേവി തന്നെയാണു താൻ എന്ന സങ്കല്പത്തിലാണു് വെളിച്ചപ്പാടു തുള്ളിവന്നു 'കല്പിക്കുന്നതു്'. ദേവിയുടെ നിരതിശയമായ ശക്തിയും നിരുപമമായ മഹിമയും, അനല്പമായ ദയാവാത്സല്യാദികളും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു്, ആരാധകന്മാരുടെ ഭക്തിപ്രകടനത്തിൽ പ്രീതി വെളിവാക്കി, അവരുടെ ചില ന്യൂനതകളെ നിർദ്ദേശിച്ചു്, പാട്ടു നടത്തിയതിലുള്ള സന്തുഷ്ടി സൂ

ചിപ്പിച്ച് എന്നും അവരുടെ സംരക്ഷണത്തിൽ ജാഗരൂകയായിരിക്കുമെന്ന് ആശംസിപ്പിക്കുന്നു. വെളിച്ചപ്പാട് 'കല്പന പറഞ്ഞു' കൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴും പാട്ടും കൊട്ടും തുടരുന്നുണ്ടായിരിക്കും. ക്രമത്തിൽ കലിയടങ്ങുകയും കോമരം ഭഗവതിയുടെ നടയ്ക്കൽ നമസ്കരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഭഗവതിപ്പാട്ടിന്റെ ചടങ്ങുകളിത്രമാത്രമാണ്.

ii തീയ്യാട്ട്.

ഇതു എല്ലാ കാര്യങ്ങളിലും ഭഗവതിപ്പാട്ടിനോടു തുല്യമായ ഒന്നാകുന്നു. എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസം ഉണ്ട്. പാട്ട് അഞ്ചാമത്തെ ഘട്ടത്തിലെത്തുമ്പോൾ ആവേശാന്ധമായ കോമരം തീയ്യിൽ ചാടുകയും പതുക്കെ കാൽച്ചുവടു വെച്ചുകൊണ്ടുള്ള നൃത്തം ആരംഭിക്കയും ചെയ്യുന്നു. ഭഗവതിപ്പാട്ടിലെ നൃത്തം ഒരു കുടുംബത്തിന്റെ നേർച്ചയായിട്ടോ, ഏതെങ്കിലും ഒരു വഴിപാടായിട്ടോ ആണല്ലോ. തിയ്യാട്ടിലെ നൃത്തം എല്ലാക്കാലത്തും ഒരു ഗ്രാമത്തിന്റെ മുഴുവൻ നേർച്ചയോ വർഗ്ഗീയമായ ഏതെങ്കിലും വഴിപാടോ ആയിരിക്കുന്നതാണ്. നമുക്ക് ഇതിൽ ഗൌനിക്കേണ്ട സംഗതി അതിലെ സംഗീതഭാവവും, ഒരു തുറന്ന സ്ഥലത്തു ധാരാളം തിങ്ങിക്കൂടുന്ന ആളുകളുടെ പ്രബോധനത്തിനായി ദേവീപ്രതിനിധിയുടെ നിലയിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന

ഒരു വ്യക്തിയുടെ ആ വിശേഷപ്പെട്ട നൃത്തവും മാത്രമാകുന്നു. തിയ്യാട്ട രണ്ടു വിധത്തിൽ ഉണ്ടു്. തിയ്യാട്ട ഉണ്ണികഠം നടത്തുന്ന ഭദ്രകാളിത്തീയ്യാട്ട കൊച്ചിയിലും തിരുവിതാംകൂറിലും, തിയ്യാട്ട നമ്പ്യാർ നടത്തുന്ന അയ്യപ്പൻ തിയ്യാട്ട മലബാറിലും ആണു കണ്ടുവരുന്നതു്.

iii പാന.

മുൻ പ്രസ്താവിച്ചവയോടു വളരെ സാമ്യമുള്ളതും സാങ്കേതികമായി മാത്രം അവയിൽനിന്നു സ്വല്പം വ്യത്യാസമുള്ളതും ആയ മറെറാരു തരം നൃത്തമാകുന്നു പാന. ഇതിന്റെ രണ്ടു രൂപങ്ങഠം ഇപ്പോഠം പ്രചാരത്തിലുണ്ടു്. ഒരു വ്യക്തിയുടെ മാത്രം നേച്ചയാകുന്നു ഒന്നു്. അതിൽ ഒരു കോമരം മാത്രമേ പങ്കെടുക്കുകയുള്ളൂ. ഏതു ക്ഷേത്രത്തിലാണോ ആ നേച്ച നടത്തുന്നതു് ആ ക്ഷേത്രത്തോടു സംബന്ധിച്ച വെളിച്ചപ്പാടായിരിക്കും അതു്. രണ്ടാമത്തേതു ജാതി പാന ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രത്യേക വർഗ്ഗത്തിന്റേയോ, ഗ്രാമത്തിന്റേയോ വഴിപാടായിരിക്കും. ഇതിൽ അയൽപക്കത്തുള്ള സകല ഭഗവതി ക്ഷേത്രങ്ങളിലേയും കോമരങ്ങഠം ഭാഗഭാക്കുകളാവും. അവർ പതിവുപോലെ മാന്ത്രികമായ വേഷത്തിൽ വസ്ത്രധാരണം ചെയ്തു ചെണ്ട, കൊമ്പു, കുഴൽ മുതലായ ആസുരവാദ്യങ്ങളുടെ സംഗീതധ്വനിയോ

ടനുസരണമായി ഏകോപിച്ച ഒരു തരം അപൂർവ്വനൃത്തം ചെയ്യും. ഇതിൻെറ തന്നെ ഒരു വകഭേദമായി മൂന്നാമതൊരുതരം നൃത്തം കൂടിയുണ്ടു്. അതും ഒരു ഭഗവതീക്ഷേത്രത്തിനു മുൻവശത്തു വെച്ചുതന്നെയാണു് നടത്തുക പതിവു്. കട്ടപ്പൊട്ടന്മാരാണു് ഇതിൻെറ നടത്തിപ്പുകാർ. പാനയ്യൂരിക്കുന്നതിനു മുമ്പായി ഇക്കൂട്ടർ ധാരാളം ചാരായം കുടിച്ചു് അതിൻെറ ലഹരിക്കു വശംവദരാവുക സാധാരണമാണു്. അധിക കാലത്തേയ്ക്കു മഴ പെയ്യാതെയിരിക്കുമ്പോൾ മഴ പെയ്യിയ്ക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ഗ്രാമീണരെല്ലാവരും കൂടി നടത്തുന്ന ഭഗവതീസേവയാകുന്നു പ്രസ്തുത പൈശാചിക നൃത്തം. ഇവയുടേയും ഇതുപോലെ ഭഗവതിയുടെ പേരിൽ നടത്തുന്ന മററു വിനോദങ്ങളുടേയും ദ്രാവിഡമായ ആഗമത്തിനു പ്രത്യക്ഷവും ശക്തിമത്തുമായ ഒരു തെളിവാകുന്നു ഇതെന്നുള്ളതിനു പക്ഷാന്തരം കാണുവാൻ സംഗതിയില്ല.

iv പാട്ടു്.

വിവാഹം മുതലായ ആഘോഷങ്ങളിൽ മംഗളപൂർത്തിക്കുവേണ്ടി ധനികകുടുംബങ്ങൾ കൊണ്ടാടാറുള്ള കേവലം കുടുംബസംബന്ധം [ഗാർഹികം] ആയ ഒരു കർമ്മമാകുന്നു പാട്ടു്. ചടങ്ങുകളിലോ തന്ത്രങ്ങളിലോ മുൻ പ്രസ്താവിച്ച വിഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു് ഇതിനു പറയത്ത

ക്ക വ്യത്യാസമില്ല. താന്ത്രികമായ വിധിപ്രകാരം സജ്ജമാക്കിയിട്ടുള്ള പീഠത്തിൽ ശ്രീപാർവ്വതീദേവിയെ ആവാഹിച്ച് ഇരുത്തി സ്തുതിഗാനങ്ങൾ പാടി പ്രാർത്ഥിക്കുകയാകുന്നു ഇതിന്റെ മതപരമായ ഭാഗം. പുഷ്പിണികൾ എന്നു പറയപ്പെടുന്ന അമ്പലവാസിസ്ത്രീജനങ്ങളിൽ ഒരു വർഗ്ഗക്കാരാണ് ഇതു നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നത്. ഒരു ലോഹഫലകത്തിൽ ഒരു മേശക്കത്തികൊണ്ടു ഉണ്ടാക്കുന്ന ധ്വനിവിശേഷത്തിന്നനുസരണമായി ഇവർ പാടുന്നു. അതേ അവസരത്തിൽ, ദേവിയുടെ മുൻഭാഗത്തു് ധ്യാനനിഷ്ഠകളായി രണ്ടു സ്ത്രീകൾ അവരുടെ ജാതീയമായ മംഗളവേഷത്തിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. പാട്ടു തുടങ്ങിക്കൊണ്ടിരിക്കേത്തന്നെ ഇവർ ആവേശം കൊള്ളുകയും, വൃത്താകാരത്തിൽ നൃത്തം വെച്ചു ദേവിയുടെ കല്പനകളെ അറിയിക്കുകയും ചെയ്യും. അതിരാവിലേ ആരംഭിക്കുന്ന ഈ കർമ്മം അപരിത്യാജ്യമായ വിരാമങ്ങളോടുകൂടി അഹോരാത്രം നീണ്ടുനില്ക്കുന്നു. മുൻവിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും ദേവീമാഹാത്മ്യം തന്നെയാകുന്നു ഉൽഘോഷിക്കപ്പെടുന്നതു്. എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസം മാത്രം ഇവിടെ ദർശിക്കുവാൻ സാധിക്കും. ആദ്യത്തെ വിനോദങ്ങളിൽ കോമരം ആണു് കലികൊണ്ടു തുള്ളുന്നതു്. ഇതിൽ ഒരു സ്ത്രീയാകുന്നു ദേവീപ്രാതിനിധ്യം വഹിച്ച് നൃത്തം ചെയ്യുന്നതു്.

V കണിയാർകളി.

കൊച്ചിയിലെ ഉത്തരപ്രദേശങ്ങളിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള മറെറാരുതരം കൗതുകകരമായ പ്രദർശനമാകുന്നു കണിയാർകളി. ഇതും ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളിൽതന്നെയാകുന്നു ആഘോഷിക്കുക. ഈ കളി ഉണ്ടാകാറുള്ള അവസരത്തിൽ, തോരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും കൊടികളെക്കൊണ്ടും അലംകൃതമായ ദേവാലയത്തിൽ സവിശേഷമായി അലങ്കരിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു പന്തൽ നിൎമ്മിക്കുന്നു. അതിൻെറ ഒത്ത നടുവിലായി വച്ചിരിക്കുന്ന വലിയ നിലവിളക്കിനു ചുററും കളിക്കാർ ഗാനത്തിനും താളത്തിനും അനുരോധമായി നൃത്തം ആരംഭിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത നൎത്തനം മഹാകാളിയുടേയും മഹാകാളൻെറയും നൃത്തത്തിൻെറ അനുകരണമാണെന്നാണു് വെപ്പു്. ഈ പ്രദശനം സാധാരണ മൂന്നുദിവസത്തേയ്ക്കു നീണ്ടുനില്ക്കുന്നു. സംഗീതത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണു് ഓരോ ദിവസത്തേയും വിഭാഗത്തെ നിശ്ചയിക്കുന്നതു്. ഒന്നാം ദിവസം ആണ്ടിക്കൂത്തു്, രണ്ടാം ദിവസം വള്ളുവൻപാട്ടു്, മൂന്നാം ദിവസം മലമപ്പാട്ടു്, ഇങ്ങനെയാണു് ഇതിൻെറ കാലികമായ വിഭജനം. ആണ്ടവരെ സ്തുതിച്ചുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന നാട്യത്തിനാകുന്നു ആണ്ടിക്കൂത്തു് എന്നു പറയുന്നതു്. ആണ്ടവർ പരമശിവൻെറ

സന്തതിയായ സുബ്രഹ്മണ്യൻതന്നെ. ഒരു തത്വജ്ഞാനിയും ദിവ്യനും ആണെന്നു കരുതിപ്പോരുന്ന വള്ളുവനെക്കുറിച്ചുള്ള സ്തുതിയാണു് വള്ളുവൻ പാട്ടിലെ മുഖ്യ പ്രതിപാദ്യം. മൂന്നാമത്തേതിന്റെ ആഗമം എന്തെന്നു വ്യക്തമായി അറിയുവാൻ സാധിക്കുന്നില്ല; പക്ഷേ ഏതെങ്കിലും ഗിരിഗീതപാട്ടുകയായിരിക്കാം അതിൽ ചെയ്യുന്നതു്. ഇടക്കിടയ്ക്കു സാമുദായികങ്ങളായ സംഭവങ്ങളുടെ സൂചനകൾ കാണാമെങ്കിലും ഈ പാട്ടുകളെല്ലാംതന്നെ അത്യന്തം ഭക്തിദ്യോതകങ്ങളാകുന്നു. പ്രധാനമായ പ്രദർശനം പന്തലിൽവെച്ചുതന്നെയാണു് നടത്തുക. ഓരോ ദിവസവും ഇന്ന പാട്ടാണു് പാടേണ്ടതു് എന്നു വ്യവസ്ഥതന്നെയുണ്ടു്. ഗാനങ്ങളും നൃത്തങ്ങളും കഴിഞ്ഞാൽ, പ്രഹസനരൂപത്തിലുള്ള ഏതെങ്കിലും സംഗതി അവതരിപ്പിക്കുകയായി. ഇതിൽ പല ജാതിക്കാരുടേയും വേഷം കെട്ടുകയും അവരുടെ ദോഷങ്ങൾ ഹാസ്യോദ്ദീപകമായ വിധത്തിൽ അനുകരിക്കുകയുമാണു പതിവു്. കളിയുടെ ഈ ഭാഗത്തിനു 'പൊറാട്ടു്' * എന്നു പറയുന്നു. അതിന്റെ മുഖ്യമായ ഉദ്ദേശ്യം നർമ്മവും പരിഹാസവുംതന്നെ. ആ ലക്ഷ്യപ്രാപ്തിക്കായി ഓരോ

* പ്രധാനമായ കഥയിൽനിന്നു ബാഹ്യമായ ആട്ടം എന്നായിരിക്കാമർത്ഥം.

കളിക്കാരനും അതാതു പാത്രത്തിന്നു യോജിച്ച വേഷം ധരിച്ചു രംഗപ്രവേശംചെയ്യണം. മൂന്നാം ദിവസത്തെ പാട്ടുകൾ കഴിഞ്ഞാൽ എല്ലാ കളിക്കാരും ഒന്നിച്ചുകൂടി ആ ദേവാലയത്തിലെ അധിഷ്ഠാനമൂർത്തിയായ ദേവിയെ ഭക്തിപൂർവ്വം വന്ദിച്ചു രംഗത്തിൽനിന്നു നിഷ്ക്രമിക്കുന്നു. ഒരു പ്രത്യേക തരത്തിലുള്ള വിനോദമാകുന്നു ഇതും. കണ്ഠ്യവും വാദ്യവും ആയ ഗീതവും നൃത്തനാട്യങ്ങളും ഇതിലും മുഖ്യമായ ഘടകമാണു്. പക്ഷേ, ഇതരവിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇതിലും പ്രമുഖവും അംഗിയുമായ സ്ഥാനം ദേവാലയപ്രതിഷ്ഠിതയായ ഭഗവതിക്കാണു്. തന്മൂലം സ്വാഭാവികമായി ഇതും ഭഗവതീവിശ്വാസത്തിന്റെ മഹത്വത്തെ പ്രസ്പഷ്ടീകരിക്കുകയാണു് ചെയ്യുന്നതെന്നു പറയാം. പാനയേപ്പോലെ കുടുംബസംബന്ധിയോ വർഗ്ഗീയമോ ആയ ഒരു ആഘോഷമാകുന്നു ഇതു്. യുവാക്കന്മാർക്കും ബാലന്മാർക്കും ഇതിൽ പങ്കെടുക്കാം. ഒരു വഴിപാടായിട്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ ക്ഷേത്രസംബന്ധമായ ഒരു ആചാരമായിട്ടുതന്നെയോ ഇതു് ആഘോഷിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നു.

vi മുടിയേററു്.

ഇതു പൂർവ്വോക്തങ്ങളായ വിനോദങ്ങളിൽനിന്നു അത്യന്തഭിന്നവും, ദേവീഭക്തിയുമായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള വിനോദങ്ങളെയെല്ലാ

മപേക്ഷിച്ചു ഏററവും മുഖ്യവുമാണു്. കാളി യുടേയും ദാരികന്റേയും സങ്കല്പിതമായ വേഷം ധരിച്ചു് രണ്ടു പാത്രങ്ങൾ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്ന വിനോദം ഇതൊന്നു മാത്രമേയുള്ളു. മുടിയേററു് എന്നുള്ള പദംതന്നെ അത്ഥവത്തായ ഒന്നാകുന്നു. മുടിയുടെ—കിരീടത്തിന്റെ—ഏററൽ—ധാരണം എന്നാകുന്നു അതിന്നത്ഥം. വിവിധങ്ങളും മതപരങ്ങളും ആയ ഈ വിനോദങ്ങളുടെയെല്ലാം ഒരു സൂക്ഷ്മമായ പഠനം നാടകീയപ്രദശ്നത്തിന്റെ ഉൽപത്തിയെ സഹജങ്ങളായ ആംഗ്യങ്ങളോടുകൂടിയ മതപരമായ സംഗീതത്തോടും, ആ സംഗീതത്തിന്റെ ആഗമത്തെ നൃത്തത്തോടും സംയോജിപ്പിക്കുവാൻ ഒരാളെ പ്രേരിപ്പിക്കാതിരിക്കയില്ല; നിശ്ചയം. ആവിഷ്കരിക്കപ്പെടുന്ന സ്വരൂപത്തിൽ ചിത്രരഞ്ജനത്തിന്റെയും ശില്പകലയുടെയും ഏകീകൃതമായ പ്രത്യക്ഷഭാവം ദൃശ്യമാകുന്നതിനാൽ ചിത്രരഞ്ജനത്തിന്റേയും ശില്പവിദ്യയുടേയും ആരംഭങ്ങളും ഇവിടെത്തന്നെ ദശിക്കുവാൻ സാധിച്ചേയ്ക്കാം. ഏതായാലും സുസൂക്ഷ്മമായ പഠനത്തിനു വിഷയമാകേണ്ട ഒരു പ്രധാന വിനോദമാണു് ഇതു് എന്നു മാത്രമേ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ പ്രസ്താവിക്കുന്നുള്ളു.

സാമാന്യമായി പ്രസ്താവിക്കുന്നതായാൽ ഈ വിനോദത്തിന്റെയും പ്രദർശനരംഗം ഭഗവതീ ക്ഷേത്രങ്ങളാകുന്നു. അമ്പലവാസികളിൽ ഒരു വർഗ്ഗക്കാരായ കുറുപ്പന്മാരാണ് ഇതു അഭിനയിക്കാറുള്ളതു്. ഈ കുറുപ്പന്മാർ സംഗീതത്തിലും "വർണ്ണപരിചയ"ത്തിലും, നാട്യത്തിലും നൃത്തത്തിലും വളരെ പ്രാവീണ്യം ഉള്ളവരായിരിക്കും. ഉച്ചതിരിഞ്ഞു് അധികം കഴിയുന്നതിനുമുൻപ് കളിക്കാർ ക്ഷേത്രസങ്കേതത്തിൽ എത്തുന്നു. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പുരോഭാഗത്തിൽ എല്ലാപേക്കും കാണത്തക്ക പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥലത്തു ഭയങ്കരിയായ ഭഗവതിയുടെ ആകൃതിയെ വരയ്ക്കുകയാകുന്നു അവർ ആദ്യം ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തി. ആ രൂപം കണ്ടാൽത്തന്നെ പ്രേക്ഷകരുടെ ഗാത്രങ്ങൾ കോരിത്തരിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. ദേവാലയത്തിലെ സന്ധ്യാകർമ്മങ്ങൾ നടക്കുന്ന കാലത്തുതന്നെ ഈ കൂട്ടരും തങ്ങളുടെ കണ്ഠ്യവും വാദ്യവുമായ ഗീതധ്വനിയാൽ ജനങ്ങളെ വിനോദിപ്പിച്ചുതുടങ്ങും. സാന്ധ്യമായ കർമ്മങ്ങളും വന്ദനാദികളുമെല്ലാം അവസാനിക്കുമ്പോൾ, ഭഗവതിയുടെ കോലം ആഘോഷപുരസ്സരം പുറത്തെഴുന്നള്ളിച്ച് ദേവാലയത്തിനുചുറ്റും ഏതാനും പ്രദക്ഷിണങ്ങൾ വെച്ചതിനുശേഷം പ്രധാനമായ ഒരു സ്ഥലത്തു കൊണ്ടുവന്നു സ്ഥാപിക്കുകയും ചെയ്യും. ശിവന്റെ

യും നാരദന്റേയും പ്രവേശത്തോടുകൂടിയാണ് കളി ആരംഭിക്കുന്നത്. ദാരികന്റെ ഉപദ്രവം മൂലം ഭൂമി ദുഃസഹമായ മർദ്ദനം അനുഭവിക്കുന്നു എന്നും അവളെ രക്ഷിക്കേണ്ടതു് ഭഗവാന്റെ കർത്തവ്യമാണെന്നും നാരദൻ ശിവനെ ഉൽബോധിപ്പിക്കുകയും, ശിവൻ കാളിയെക്കൊണ്ടു് ദാരികനെ സംഹരിപ്പിക്കാമെന്നു വാക്കു കൊടുക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സംഭാഷണം രംഗത്തിൽ നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, കഥയിലെ രണ്ടു നടന്മാർ കാളിയുടേയും ദാരികന്റേയും വേഷം ധരിച്ചു് രംഗപ്രവേശത്തിനു സന്നദ്ധരായി പുറകിൽ കാത്തുനില്ക്കുകയും, ആ നിശ്ചിതഘട്ടം സമാസന്നമാകുമ്പോൾ ദാരികൻ മുമ്പോട്ടു വന്നു കാളിയെ പോരിനു വിളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ആ പോർവിളിക്കു കാളി ഉത്തരം പറയുകയും സമുത്തേജിതക്രോധയായി രംഗത്തിൽ ഓടിവരികയും ചെയ്യുന്നു. നാടകരംഗത്തെപ്പോലെ അതിരു കല്പിക്കപ്പെട്ട ഒരു കേളീരംഗം അവിടെയില്ല. ക്ഷേത്രത്തിന്റെ മതിൽക്കെട്ടിനകത്തുള്ള സങ്കേതം മുഴുവൻ രംഗമായി പരിണമിക്കുന്നു. അവിടെ ദാരികനും കാളിയും നടന്നുകൊണ്ടു യുദ്ധാഭ്യാസം കാണിക്കുന്നു. അവർ തമ്മിലുള്ള ഈ യുദ്ധാഭിനയം ദീർഘവും ഉൽകണ്ഠാജനകവും ആയ ഒന്നാകുന്നു. കളിയുടെ ഒടുവിൽ വിജയലാ

ളിതയായ കാളി ദാരികനെ വധിക്കുന്നു. അവസാനത്തെ രംഗം പ്രഭാതോദയത്തിലാണു് അഭിനയിക്കാറുള്ളതു്. അതു ഏകകാലത്തിൽത്തന്നെ ആകർഷകവും ഭയജനകവുമായ ഒന്നാണെന്നു് പ്രേക്ഷകജനങ്ങളോടു പറഞ്ഞറിയിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ല. വധത്തിന്റെ മുഖ്യമായ ചടങ്ങ് കാളി തന്റെ കരങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ദാരികന്റെ ജഠരത്തെ വിദാരണം ചെയ്യുന്നതും, രക്തപാനം ചെയ്യുന്നതും കുടൽമാലയെടുത്തു കഴുത്തിൽ അണിയുന്നതും ആകുന്നു.

ഈ അഭിനയത്തിന്റെ വിജയം നടന്മാരുടെ നാട്യവിഷയത്തിലുള്ള പ്രായോഗികമായ ശിക്ഷണാതിശയത്തെയാണു് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതു്. രംഗത്തിന്റെ മുഷിപ്പിനേയും ക്ഷീണത്തേയും പരിഹരിക്കുവാൻ സഗൗരവമായ മറെറാരു അഭിനയം പുറകേ ഇല്ലാത്തതിനാൽ ഈ സന്ദർഭത്തിൽ നടന്മാർ പ്രത്യേകിച്ചും തങ്ങളുടെ അഭിനയത്തിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധയും ശുഷ്കാന്തിയും പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ടതു് അത്യാവശ്യമായിരിക്കുന്നു. ഈ വിനോദം അതീവ യാഥാസ്ഥിതികവും മതപരവുമായ ഒരു പ്രസ്ഥാനമായിട്ടാണു് കരുതിവരുന്നതു്. അതുകൊണ്ടു് ദേവീപരമായി നോക്കുമ്പോഴും, ഇതു സാമാന്യജനങ്ങളുടെ നിരൂപണത്തിനു അതീതമായി വർത്തിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അഭിന

യം അത്യുച്ചമായ ഒരു സ്ഥാനത്തിലുള്ളതാണെന്നു കൂടി ആരും സമ്മതിക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. നടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ പല സംഗതികളിലും കഥകളിയിലെ വേഷക്കാരുടെ. വേഷഭൂഷാദികളോടു വളരെ യോജിച്ചുകാണുന്നുണ്ടു്. കഥകളിയുടെ വേഷസംവിധാനത്തിനു മുടിയേററു മാതൃകയായിത്തീൎന്നിട്ടുണ്ടെന്നു ഊഹിച്ചാൽ അതു സാഹസമായിരിക്കയില്ല. എന്നു മാത്രമല്ല, ഈ "മതപ്രശ്ന"ത്തിൽ ദേശീയങ്ങളായ ദൃശ്യവിനോദങ്ങളുടെ കാലാതിജീവികളായ അവശിഷ്ടങ്ങളിൽ ഒന്നാണു് എനിക്കു കാണുവാൻ കഴിയുന്നതെന്നുള്ള പരമാൎത്ഥവും പ്രത്യേകം വക്തവ്യമായിരിക്കുന്നു. കേരളത്തിൽ ഭഗവതിയിലുള്ള വിശ്വാസഭക്തികളെ ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ പ്രചരിപ്പിക്കുന്നതിനു മററതിനേക്കാളും ഇതു പ്രേരകമായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ടു് എന്നുള്ളതും സ്പഷ്ടമാണു്.

vii ഉപസംഹാരം.

കേവലം ഓരോരോ മതവിശ്വാസങ്ങളെ പുലൎത്തിക്കൊണ്ടുള്ള ഈ വിനോദവിഭാഗത്തെ ദേവീപരങ്ങൾ എന്നുകൂടി അന്വൎത്ഥമായി നാമകരണം ചെയ്യാവുന്നതാണു്; കാരണം, ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട വിനോദങ്ങളിലെല്ലാം ഭഗവതിയുടെ മഹിമോൽകീൎത്തനമാണു് പ്രധാനവിഷയം. ഇവയിൽ പലതിലും കോമരം

വളരെ പ്രധാനമായ ഒരു ഭാഗം വഹിക്കുന്നുണ്ടെന്നു മുമ്പുതന്നെ പ്രസ്താവിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടല്ലൊ. ഏതുദേശങ്ങളിലുള്ള എല്ലാ പ്രധാന ഭഗവതീക്ഷേത്രങ്ങളോടും അനുബന്ധിച്ചുകാണുന്ന ഒരു മൂർത്തിയാണു് അയാൾ. ഭൂമിയിൽ ദേവിയുടെ പ്രതിനിധിയായിട്ടാണു് അയാളെ കരുതിപ്പോരുക. അയാൾ ആവേശം കൊള്ളുമ്പോൾ സാക്ഷാൽ ഭഗവതിക്കുതന്നെ കല്പിക്കാറുള്ള സകല ബഹുമതികളും അയാൾക്കും കല്പിച്ചുകൊടുക്കുകയാണു് സാധാരണ പതിവു്. ഇക്കാലത്തുപോലും കോമരങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുക്കാറുള്ള പതിവിനെപ്പററി സ്മരിക്കുമ്പോൾ, ഷെപ്പേർഡ് എന്ന പാശ്ചാത്യ ഗ്രന്ഥകാരൻ "ഗ്രീക്കു്.ട്രാജഡി" എന്ന തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ളതിനോടു ഒട്ടു മിക്കവാറും തുല്യമായ ഒരു സമ്പ്രദായം നമുക്കു അതിൽ യഥാർത്ഥത്തിൽ കാണ്മാൻ സാധിക്കും. ആ ഗ്രന്ഥകാരൻ പറയുന്നതു ഇപ്രകാരമാകുന്നു.

"ആരാധകന്റെ പ്രാർത്ഥന ദേവനിൽ ഫലിക്കുന്നു എന്ന സങ്കല്പം സാധാരണമാകയാൽ അവനിൽ സ്വാധീനശക്തി പ്രയോഗിക്കുന്നതിനു് ആരാധകൻ സ്വയം ദേവന്റെ ഭാവം അംഗീകരിക്കുന്നു; നിഷ്പ്രയാസം സ്വപ്രേരണാധീനമാകുന്നതിനു ദേവൻ ആരാധകന്റെ ഭാവം സ്വീകരിക്കുന്നതായി അവൻ വിശ്വസിക്കയും ചെയ്യുന്നു."

കോമരം, ദേവിയായിട്ടുതന്നെ സ്വയം സങ്കല്പിക്കുകയും അങ്ങനെ യഥാർത്ഥത്തിൽ ദേവിയാൽ ആവിഷ്ടനായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ആരാധകൻ ദേവിയുടെ പ്രതിപുരുഷത്വം കൈക്കൊള്ളുന്നതിന്റെ വളരെ അപരിഷ്കൃതമായ ഒരു രീതിയാണു് നാം ഇവിടെ കാണുന്നതു്. ഗ്രീക്കു വിനോദങ്ങളിലെന്നപോലെ ഇവിടെയും പ്രദർശനം മുഴുവൻ ബഹിരന്തരീക്ഷത്തിലാണു് നടക്കുന്നതു്. പ്രദർശനം മാത്രമല്ല, കളിക്കാരും, പാട്ടുകാരും, പ്രേക്ഷകരും എല്ലാം ആ തുറന്ന അന്തരീക്ഷത്തിൽതന്നെയാണു് വർത്തിക്കാറു്. അഭിനയസമയത്തെപ്പറ്റിയാണെങ്കിൽ ചിലതു പകലും, മററു പലതും രാത്രിയിലും ആകുന്നു. പ്രധാന രസകേന്ദ്രം കേവലം പ്രദർശനം അല്ല, പ്രത്യുത, ദേവിയുടെ അനുസന്ധാനമോ, ചിത്രകല്പിതമായ ദേവീരൂപമോ മാത്രമാണു്. താദാത്മ്യദ്യോതകങ്ങളായ പ്രകൃതിവസ്തുക്കളെക്കൊണ്ടു രംഗത്തിനു് തന്മയത്വം കൂട്ടുന്ന പതിവും തീരെ ഇല്ലെന്നു തന്നെ വേണം പറയുവാൻ. സ്ഥലകാലങ്ങളുടെ സൂചന ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടോ, അഥവാ വാക്കുകളെക്കൊണ്ടു തന്നെയോ ആണു് നിർവ്വഹിക്കുക. ഇങ്ങനെ നോക്കുന്നതായാൽ 'ശാക്തേയമായ' നൃത്തവും, പാട്ടും, നാട്യവും എല്ലാം തികച്ചും ഒരു മതകർമ്മവും ഒരു മതാഭിന

യവും ആണെന്നും മതപരമായ ഒരു ഗാംഭീര്യ ഭാവം പ്രദർശനത്തെ മുഴുവൻ വ്യാപിച്ചു നില്ക്കുന്നുണ്ടെന്നും പ്രദർശനാസ്വാദനത്തിൽ ബദ്ധശ്രദ്ധമായി ഒരു പ്രേക്ഷകജനക്കൂട്ടം വർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നല്ലാതെ മറെറാരു വ്യത്യാസവും അതിനെ വ്യാവർത്തിപ്പിക്കുവാനില്ലെന്നും ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണു്. പാട്ടുകളുടെ ആട്ടവും നാട്യങ്ങളുമെല്ലാം ദാരുണമായ ഒരു സംഭവത്തെ—ദാരികവധത്തെ—ആവേഷ്ടനം ചെയ്തുകൊണ്ടാണു് പരിവർത്തിക്കുന്നതെന്നുള്ള സംഗതിയും ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു കൌതുകകരമായിട്ടേ ഇരിക്കുകയുള്ളുവല്ലോ.

ഏതൻസിൽ സാത്വികമായ ഉത്സവകാലങ്ങളിലെ ഗ്രീക്കു പ്രദർശനങ്ങളോടു രസപ്രദങ്ങളായ ചില സാദൃശ്യങ്ങൾ ഇവയ്ക്കുള്ളതായി കാണാം. പിന്നീടു നാടകമായി വികാസം പ്രാപിക്കുന്ന സരളമായ ആരാധനാവൃത്തി; ദൈവങ്ങളെ മാനുഷീകരിക്കുന്ന പ്രവൃത്തി രാഷ്ട്രീയമായ വിശ്വാസങ്ങളുടേയും ആചാരങ്ങളുടേയും സംസൂചകവും ദുഃഖാന്തമായ ഒരു ഇതിവൃത്തത്തിന്മേൽ സമാലംബിതവും ആയ വിഷയത്തിൻെറ പുരാണപ്രകൃതി—ഇത്യാദികളാകുന്നു അവയിൽ ചിലതു്. വിശാലദൃഷ്ടിയോടു കൂടിയുള്ള ഇവയുടെ സൂക്ഷ്മമായ ഒരു പഠനം രംഗപ്രദർശനങ്ങളുടെ ഉൽപ്പത്തിവിചാരത്തെ സംബന്ധി

ച്ചുള്ള അന്ധകാരാവൃതമായ ആ മഹാ വിഷമപ്രശ്നത്തിന്റെ മേൽ പ്രതീക്ഷാതീതമായ പ്രകാശരശ്മിയെ വിതരണം ചെയ്യുന്ന പ്രയോജനകരങ്ങളായ ചില സൽഫലങ്ങളെ പ്രദാനം ചെയ്യുമെന്നുള്ളതു് നിശ്ചയമാണു്.

കാളിയുടെ ദാരികസംഹാരത്തിൽ പ്രാകൃതികമോ, അഥവാ സസ്യസംബന്ധമോ ആയ ഒരു 'കെട്ടുകഥ'യല്ല ഒരാൾ ദർശിക്കുവാൻ പ്രേരിതനായിത്തീരുന്നതു്. അതിനെ വീരാരാധനയോടു സംഘടിപ്പിക്കുന്നതിനാണു് എനിക്കു തോന്നുന്നതു്. ദുഷ്ടനായ ഒരു അസുരനിൽനിന്നു ഉപദ്രുതമായ ഒരു ദേശത്തെ അല്ലെങ്കിൽ സ്ഥലത്തെ രക്ഷപ്പെടുത്തിയ നായകനേയോ നായികയേയോ ഭയഭക്തിവിശ്വാസപൂർവ്വം പൂജിച്ചു വണങ്ങുക— ഈ ആദർശമത്രേ അതിൽ അന്തർല്ലീനമായിരിക്കുന്നതു് എന്നാണു് ഞാൻ വിചാരിക്കുന്നതു്. കാളി വാളും പരിചയും ഉപയോഗിച്ചും, ദാരികൻ ദാരുനിർമ്മിതങ്ങളായ ഗദാദികൾ ഉപയോഗിച്ചും ആണു് യുദ്ധം ചെയ്യുന്നതു് എന്നുള്ളതു സ്മരിക്കുമ്പോൾ പൂർവ്വികമായ അരണ്യയുഗവും (Wood age) അനന്തരമായ അയോയുഗവും (Iron age) തമ്മിലുള്ള ചരിത്രകാലാതീതമായ സംഘടനത്തെ ഇതിൽ അന്വേഷിക്കുവാൻ തക്ക പ്രേരകമായിത്തീരാതിരിക്കുകയില്ല. എന്നാൽ ഈ സംഗ

തി ഇന്നത്തെ പ്രസംഗവിഷയത്തിൻെറ പരി ധിക്കുള്ളിൽ ഉൾപ്പെടാത്തതിനാൽ, അതിൻെറ സുവിസ്തൃതവും ക്രമാനുസാരവും ആയ ഒരു നിരീക്ഷണം (Study) മലയാളികളുടെ ചരിത്രകാലത്തിനപ്പുറത്തുള്ള സംസ്കാരങ്ങളെ വ്യക്തമാക്കുവാൻ സഹായിക്കുന്നതാണെന്നു സൂചിപ്പിക്കുക മാത്രമല്ലാതേ, അതിൽക്കൂടുതൽ അതിനെ അനുപ്രയാണം ചെയ്യുവാൻ ഞാൻ ഇവിടെ തുനിയുന്നില്ല.

൪. ലൗകികങ്ങളായ വിനോദങ്ങൾ.

വിനോദങ്ങളെ സാമാന്യമായി വർഗ്ഗങ്ങളായി വിഭജനം ചെയ്ത അവസരത്തിൽ പ്രസ്താവിക്കേണ്ടിവന്ന ക്രമത്തെ കുറച്ചൊന്നു മാററി പഠനസൗകര്യാർത്ഥം ലൗകികങ്ങളായ വിനോദങ്ങളുടെ വിഭാഗത്തെ വിവരിക്കുന്നു. മലയാളസാഹിത്യത്തിൻേറയും സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൻേറയും സംപുഷ്കലതയ്ക്കു ഈ വിഭാഗത്തിനുള്ള പങ്കം പ്രാധാന്യവും അനല്പമാണു്. ലൗകികങ്ങളായ വിവിധവിനോദങ്ങളുടെ പ്രചാരവും വികാസവും മല ാളസാഹിത്യത്തിൻെറ അഭിവൃദ്ധിയെ അസന്ദിഗ്ദ്ധമായി തുണയ്ക്കുകയും, അതിനെ ഒരു സാഹിത്യഭാഷയുടെ ഉച്ചസ്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു ഉയർത്തുന്നതിനു കാരണമായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ഈ വിഭാഗത്തിൽ മുഖ്യജാതികൾ ഏഴാമുത്തിപുറപ്പാ

ട്ട്, തുള്ളൽ, കുറത്തിയാട്ടം, മോഹിനിയാട്ടം, കൈകൊട്ടിക്കളി, പാഠകം, കഥകളി എന്നിവയാകുന്നു. ഗാനനൃത്തനാട്യങ്ങളുടെ നാനാരൂപങ്ങളേയും ഇവ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാതന്നെയല്ല, നാട്യവേളയിൽ ഓരോരോ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വേഷം ധരിച്ച നടന്മാർ രംഗത്തിൽ വന്നാടുകയും ഇതിൽ സാധാരണമാണ്. ശുദ്ധദൈവീകങ്ങളായ വിനോദങ്ങളുടെ കാര്യത്തിലെന്നപോലെ സ്ഥിരമായ ഒരു പ്രയോഗരംഗം ഇവിടെ ഇല്ല. എന്നാൽ അവയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമായി, ഈ വിനോദങ്ങളിൽ എപ്പോഴും ഒരു തിരശ്ശീല ഉണ്ടായിരിക്കുന്നതാണ്. കേന്ദ്രസ്ഥാനവും, പുരോഭാഗത്തു് പ്രദർശിതമാകുന്ന യഥാർത്ഥവിനോദമല്ലാതേ, ക്ഷേത്രമോ, ദേവീപ്രതിഷ്ഠയയോ അല്ല. ഈ വിനോദങ്ങളിലൊന്നിൽ— കഥകളിയിൽ— കഥോൽഘോഷണം ഒരു പ്രത്യേകരീതിയിലാണ്. "കഥകളി നടക്കുന്നുണ്ട്. എല്ലാവരും വന്നു ചേരാം" എന്ന വിജ്ഞാപനത്തിനു പകരം കേളികൊട്ടുകയാണ് പതിവ്. സന്ധ്യാസമയത്തു് "കേളി"മദ്ദളത്തിൻേറയും ചെണ്ടയുടേയും ശബ്ദതരംഗം രണ്ടു നാഴിക ദൂരം വരെ മുഴങ്ങുന്നതു കേൾക്കാം. പ്രായോഗികമായി നോക്കുന്നതായാൽ ഇതുപോലെതന്നെ ഫലപ്രദമായ ഒന്നാകുന്നു പ്രചാരണസമ്പ്രദായവും.

ഏതെങ്കിലും ഒരു കളിയോഗം ഒരു ഗ്രാമത്തിലേയ്ക്കു വന്നാൽ, അവർ ആദ്യം ആ ഗ്രാമത്തിലുള്ള ദേവാലയത്തിൽ ഒരു സൗജന്യപ്രദർശനം നടത്തുകയായി. ഈ പ്രദർശനത്തിന്ന "സേവാ" എന്നാകുന്നു പേർ. ഇതുകൊണ്ടു് ഗ്രാമദേവതയെ വന്ദിക്കുകയുമായി; ആട്ടക്കഥക്കാരുടെ ആഗമനം നിവേദിപ്പിക്കയുമായി. ക്ഷേത്രാധികാരികൾ ഈ അവസരങ്ങളിൽ പ്രദർശനത്തിനുള്ള വിളക്കിന്റെ ചെലവു് സ്വയം വഹിക്കുക സാധാരണമാണു്. കഥകളി യോഗത്തിന്റെ ആഗമനത്തെ അറിയിക്കുവാൻ ഇതിലും കാര്യക്ഷമവും ഫലപ്രദവുമായ ഒരു രീതി കണ്ടെത്തുന്നതിന്ന സാധിക്കുമോ എന്നു സംശയമാകുന്നു. ഈ വിനോദങ്ങളെല്ലാം തന്നെ പ്രേക്ഷകജനങ്ങൾക്കു യാതൊരു പണച്ചെലവും കൂടാതെ കാണാം. ഇക്കാര്യത്തിൽ, നാമിന്നറിയുന്ന ആധുനികരംഗങ്ങളിൽനിന്നു വളരെ അകലെയാണു് പ്രസ്തുത വിനോദങ്ങളുടെ നില എന്നു പറയാം. ഗ്രാമത്തിന്റെ ഗുണത്തിനു് ഗ്രാമത്തിലെ ധനികന്മാരും പ്രമാണികളുമായ ആളുകൾ ഓരോരുത്തരായി കഥകളിസ്സംഘത്തെ അവരവരുടെ ഭവനങ്ങളിൽ ക്ഷണിച്ചുവരുത്തി സ്വന്തം ചെലവിന്മേൽ കളി നടത്തുകയും പതിവുണ്ടു്. ചിലപ്പോൾ, പ്രദർശനസമയത്തു പ്രദർശനരംഗത്തു വെച്ചുതന്നെ ആ ഗ്രാമത്തിലെ പ്രബുജ

നങ്ങളിൽനിന്നും, മററു വലിയ ആളുകളിൽനിന്നും "സ്വേച്ഛാസംഭാവന" പിരിച്ചെടുക്കുകയും പതിവില്ലെന്നില്ല. ഈ സംഭാവനയ്ക്കു "പൊലി" എന്നാണ് പേരു്. ഗ്രാമത്തിലെ നിർദ്ധനരും അഭാഗ്യവാന്മാരുമായ ബാലന്മാരുടെ സൗജന്യവിദ്യാഭ്യാസകാര്യത്തിൽ ചെയ്യുന്നതുപോലെ ബുദ്ധിപരമായ വിനോദന (Recreation) ത്തിലും പ്രഭുജനോചിതമായ തൻെറ പങ്കിനെ നിവ്വഹിക്കുകയാണ് ധനികനായ ഗ്രാമീണൻ തൻെറ ഈ പ്രവൃത്തികൊണ്ടു ചെയ്യുന്നതു്.

i എഴാമുത്തിപ്പുറപ്പാടു്.

ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ലാത്തതും ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ ഒരു പക്ഷേ കൂടുതൽ രസകരവും ആയ ഒന്നാകുന്നു എഴാമുത്തിപ്പുറപ്പാടു് എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന വിനോദവിഭാഗം. ഗാർഹികവും മതപരവും ആയ ചില അടിയന്തരാവസരങ്ങളിൽ അമ്പലവാസികളുടെ ഗൃഹങ്ങളിൽവെച്ചു നടത്താറുള്ള ഒരു വിനോദമാകുന്നു ഇതു്. അഭിനയസ്ഥലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു വ്യവസ്ഥയത്രേ ഇതു്. അമ്പലവാസികൾക്കും നമ്പൂതിരിമാക്കും മാത്രമേ ഈ വിനോദത്തിൽ പങ്കെടുക്കാവൂ എന്നുള്ളതാണ് ഇതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള മറെറാരു വ്യവസ്ഥ. കളിയുടെ ഒരു സ്വരൂപം താഴെ ചേക്കുന്നു! ഒട്ടധികം ആളുകൾ—സാധാരണ അവരിൽ

ഓരോരുത്തരും ഏതെങ്കിലും പ്രത്യേകമായ ഒരു വേഷം ധരിച്ചു അഭിനയിക്കുന്നതിൽ വളരെ സമൎത്ഥരായ നടന്മാരായിരിക്കും— ഉച്ചക്കു ഭക്ഷണത്തിന്നുശേഷം കത്തിച്ചുവെച്ചു ഒരു വിളക്കിന്റെ ചുററും വന്നുകൂടിയിരിക്കുന്നു. കളിക്കു പ്രത്യേകമായ ചില വാദ്യഗീതങ്ങളുമുണ്ടായിരിക്കും. ഇടയ്ക്കു ആ സംഘത്തിലെ ഒരാൾ പ്രഹേളികാരീതിയിലുള്ള ഒരു പാട്ടു പാടുകയും വേറെ ഒരാളോടു അതിന്റെ ഉത്തരം ആവശ്യപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ചോദിക്കപ്പെട്ട ആൾ മറുപടി പറവാൻ അസമൎത്ഥനായാൽ, വക്താവു് അയാളോടു വീണ്ടും വേഷമാററത്തോടു കൂടിയോ അല്ലാതെയോ ഏതെങ്കിലും വേഷക്കാരന്റെ ഭാഗം അഭിനയിക്കുവാൻ പറയുകയായി. ഉടനെ അയാൾ എഴുന്നേററു് ആജ്ഞാപിക്കപ്പെട്ടതുപോലെ അഭിനയിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. അയാളുടെ അഭിനയം അവസാനിക്കുമ്പോൾ, അതേ രീതി ആവൎത്തിക്കപ്പെടുന്നു. അഭിനയിക്കുവാൻ ക്ഷണിക്കപ്പെടുന്ന ഭാഗം ആളിന്റെ തരവും യോഗ്യതയുംപോലെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. ഒരു മദ്യപന്റേതു മുതൽ സീതയോടുചെന്നു കാമാഭ്യൎത്ഥന ചെയ്യുന്ന മദനാതുരനായ രാവണന്റേതുവരെ ഏതു വേഷവും അതിൽ ഉൾപ്പെടും. ഓരോരുത്തൎക്കും പരിപൂൎണ്ണസാഫല്യത്തോടുകൂടി അഭിന

യിക്കുന്നതിനു സാധ്യമായ ഭാഗം മാത്രമേ അഭിനയിക്കുവാൻ പറയുകയുള്ളു. ഇതു അതിസരളമായ ഒരുതരം ഗാർഹികവിനോദമാകുന്നു. ഒരു പ്രഹസനത്തിന്റെ സമ്പ്രദായമാണു് ഇതിന്നധികം ഉള്ളതു്. മാനസികമായ ഉല്ലാസത്തെ വളൎത്തുന്നതിനു ഇതിനുള്ള ശക്തി അപ്രതിഷേധ്യമാകുന്നു. ആംഗ്ലേയരുടെ ഇടയിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഫോർഫീററ്സ് (Forfeits) എന്നൊരുതരം കളിയോടു ഇതിനു ഏറെക്കുറെ സാമ്യം ഉണ്ടെന്നു പറയാവുന്നതാണ്.

ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പേരുതന്നെ കൗതുകത്തെ വളൎത്തുന്നതാകുന്നു. കളിക്കാരിൽ ആൎക്കും ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീയുടെ വേഷമെടുത്തു അഭിനയിക്കുന്നതിനു വിരോധമില്ലാ എങ്കിലും ഈ പ്രദേശനത്തിന്റെ യഥാൎത്ഥനടത്തിപ്പിൽ സ്ത്രീക്കു് ഒരു സ്ഥാനവുമില്ല; എന്നിട്ടും പദത്തിന്റെ അവയവാൎത്ഥം നോക്കുന്നതായാൽ, ഏഴുകന്യകകളുടെ--അഥവാ ഏഴു വൃദ്ധകളുടെ (Hag) പുറപ്പാടു് എന്നാണു് പൊരുളുണ്ടാവുക. പൂൎവ്വഘട്ടത്തിലെ ശൈശവക്ഷേത്രങ്ങളുമായി സംഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടുവരുന്ന സപ്തകന്യകകളേയും, റോമായിലെ "വസ്റ്റായിലെ സപ്തകന്യക"കളേയും ഈ ഘട്ടത്തിൽ ആരും ഓൎത്തുപോകുവാനിടയുണ്ടു്. ഇന്നത്തെ കൊടുങ്ങല്ലൂർ ആയ പഴയകാ

ലത്തെ മുസിരിസ്സ് എന്ന സ്ഥലത്തു റോമാക്കാ ക്കു മുമ്പു് ഒരു ഉപനിവേശരാജ്യമുണ്ടായിരുന്നു എന്നുള്ള വസ്തുത അറിയുമ്പോൾ, മുൻപ്രസ്താവി ച്ചതിന്റെ അവസാനഭാഗം ചരിത്രദ്രഷ്ടാ കൗതു കാവഹമായി ഭവിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഒരു സ്ത്രീ പാത്രത്തിന്റെ അഭാവം അവ രണ്ടും തമ്മിൽ എന്തെങ്കിലും ഒരു ബന്ധം കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിനു തടസ്സമായും നില്ക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു യഥാർത്ഥ ത്തിൽ ആ പദത്തിനു മറെറാരു പുതിയ വ്യാ ഖ്യാനം കൊടുക്കേണ്ടതായിട്ടാണിരിക്കുന്നതു്. അ പ്പോൾ പ്രസ്തുത പദം ഒരു തത്ഭവമായും അതി ന്റെ തത്സമം എഴാമുത്തിപുറപ്പാടു്—എന്നായും പരിണമിക്കുന്നു. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ ഉണ്ടാകു ന്ന അർത്ഥം എന്താണെന്നു നോക്കുക. എഴാമു ത്തി എന്നു വെച്ചാൽ ഏഴു മൂർത്തികൾ— ഏഴു ആളുകൾ എന്നർത്ഥം. അവരുടെ പുറപ്പാടു്. ഒരു പക്ഷേ കളിയിൽ പങ്കെടുത്തിരിക്കുന്ന പ്രഥമ സംഘക്കാരുടെ എണ്ണത്തെ കുറിക്കുകയായിരിക്കാം ഇതു്; അല്ലെങ്കിൽ അഭിനേയമായ വേഷങ്ങളു ടെ സംഖ്യയെ കുറിക്കുകയായിരിക്കാം. ഇന്നു ഉ പലഭ്യമായിരിക്കുന്ന അറിവിനെ വെച്ചുകൊണ്ടു് ഇതിനെപ്പററി ഇതിൽക്കൂടുതലായിട്ടൊന്നും പ റയുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാതെയാണിരിക്കുന്നതു്.

ii തുള്ളൽ.

എഴാമത്തിപ്പുറപ്പാടിനേക്കാൾ ഒട്ടും കുറയാതെ രസം വളൎത്തുന്നതും എന്നാൽ സാഹിത്യപരമായി നോക്കുമ്പോൾ അതിനേക്കാൾ കൂടുതൽ പ്രാധാന്യമുള്ളതുമായ ഒരു അഭിനവവിനോദമാകുന്നു തുള്ളൽ. മലയാളികളുടെ ഇടയിൽ ഇത്ര അധികം പ്രചാരമുള്ള ഒരു വിനോദം ഇതുപോലെ വേറെയൊന്നു് ഇല്ലെന്നുവേണം പറയുവാൻ. ഇതിൻെറ ഉത്ഭവത്തെപ്പററി പറഞ്ഞുവരുന്ന കഥ വളരെ രസകരമായ ഒന്നാണു്. ഒരിക്കൽ ഒരു ചാക്യാർ കൂത്തു പറഞ്ഞുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ, മിഴാവു കൊട്ടിക്കൊണ്ടിരുന്ന നമ്പ്യാർക്കു ക്ഷീണം കൊണ്ടോ എന്തോ തൻെറ പ്രവൃത്തിയിൽ അല്പമൊരു വൈകല്യം നേരിടുകയും പരിഹാസരസികനായ ചാക്യാർ ക്രുദ്ധനായി നമ്പ്യാരെ കണക്കിലേറെ ശകാരിക്കുകയും ചെയ്തു. പൊതുജനങ്ങളുടെ നടുവിൽവെച്ചു പരസ്യമായുണ്ടായ ഈ അധിക്ഷേപം യുവാവായ നമ്പ്യാർക്കു് അസഹ്യമായ മനോവേദനയെ ഉണ്ടാക്കി; എങ്കിലും അഭിനയം കഴിയുന്നതുവരെ രംഗവാസികളായ ജനങ്ങളെ മുഷിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ സാഹസികമായി യാതൊരു പ്രവൃത്തിയും നമ്പ്യാർ ചെയ്തില്ല. അഭിനയമെല്ലാം അവസാനിച്ചപ്പോൾ, ഒന്നും മിണ്ടാതെ, ഹൃദയത്തിലെ വേദനയും അട

ക്കി, അദ്ദേഹം താനേ ഗൃഹത്തിൽചെന്നു ആലോചിച്ചു:— എങ്ങനെയായാൽ അന്നത്തെ അധിക്ഷേപത്തിന്നു പകരം വീട്ടാൻ സാധിക്കുമെന്നു്—എങ്ങനെയായാൽ തന്നെ ചെയ്തതുപോലെ ചാക്യാരേയും പൊതുജനങ്ങളുടെ മുമ്പിൽ വെച്ചു തന്നെ ഒരു നല്ല പാഠം പഠിപ്പിക്കാൻ സാധിക്കുമെന്നു്. ശ്രീവേണുഗോപാലൻെറ കരുണാകടാക്ഷത്താൽ പ്രാപ്തരൂപനായ ആ കുശാഗ്രബുദ്ധിക്കു വളരെ നേരം ആലോചിച്ചു മനസ്സു പുണ്ണാക്കേണ്ടി വന്നില്ല, അല്പക്ഷണംകൊണ്ടു് അദ്ദേഹത്തിൻെറ കാഞ്ചനമനസ്സിൽ മോഹനമായ ഒരു പ്രകാശത്തിൻെറ ഉദയമുണ്ടായി. അഭിനവമായ ഒരു വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിനു അദ്ദേഹം കല്ലിട്ടു.

നമ്പ്യാരുടെ ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനത്തിനു തുള്ളൽ എന്നാണു് പേരു്. ഗാത്രത്തിലും ആത്മാവിലും ഒന്നുപോലെ ഒരു നവ്യത— ഒരു കാമ്യത— അതിൽ വ്യാപിച്ചിരുന്നു. കൃതിയിൻേറയും പാഠകത്തിൻേറയും സമഞ്ജസമായ ഒരു ഏകീകരണത്തിന്മേലായിരുന്നു അതിൻെറ പ്രതിഷ്ഠാപനം. കൃതിയേയും പാഠകത്തിനേയും പററി പിന്നീടു പ്രസ്താവിക്കുന്നതാകയാൽ ഇവിടെയൊന്നും പറയുന്നില്ല. ഒരു പുതിയ വേഷസൃഷ്ടിയും കൂടി നമ്പ്യാർ ഉണ്ടാക്കി. അതു ചാക്യാരുടേതി

നേക്കാൾ കൂടുതൽ ആകർഷകവും, എന്നാൽ അതേ സമയത്തുതന്നെ ഗൗരവത്തേക്കാൾക്കൂടുതൽ ഹാസ്യത്തിനു വകയുള്ളതും ആയിരുന്നു. അടുത്ത ദിവസം പതിവുസമയത്തു ചാക്യാർ കൂത്തു തുടങ്ങിയപ്പോൾ, മുമ്പു് അയാളുടെ സഹായിയായിരുന്ന നമ്പ്യാർ ഒരു വശത്തു ചില പ്രത്യേക വാദ്യവിശേഷങ്ങളോടുകൂടി തുള്ളലും ആരംഭിച്ചു. ഹാസ്യാനുരോധമായ നമ്പ്യാരുടെ വേഷവും, സ്വരവും ഭാഷയും എല്ലാം ചാക്യാരുടെ പ്രേക്ഷകജനങ്ങളെ മുഴുവൻ അങ്ങോട്ടേയ്ക്കു് ആകർഷിച്ചു. ചാക്യാരുടെ മുമ്പിൽ നിലവിളക്കു മാത്രം ലജ്ജിച്ചു വിളറിനിന്നു. പാവം! അഭിനയം കാണുവാൻ ഒരാൾപോലും വേണ്ടേ! ചാക്യാർക്കു ഇതിനുമേൽ ഒരമളി പററാനുണ്ടോ? ഇങ്ങനെയാണു് തുള്ളലിൻെറ ആഗമം. അതു മലയാളസാഹിത്യത്തിനു ചെയ്തിട്ടുള്ള പോഷണം കുറച്ചല്ല. ആരംഭകാലത്തു് അതിനുണ്ടായിരുന്ന പ്രചാരം ഇന്നും അന്യൂനമായിത്തന്നെയിരിക്കുന്നു. സുപ്രസിദ്ധനായ കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരാണു് ഈ തുള്ളൽ പ്രസ്ഥാനത്തിൻെറ ജനയിതാവു്. ഒരനുഗൃഹീതകവിയും ഒരു സമത്ഥനടനും ആയ അദ്ദേഹം തൻെറ ദൃശ്യകലാപ്രസ്ഥാനംവഴിക്കു മലയാളസാഹിത്യത്തിനു അമൂല്യവും അനശ്വരവുമായ ഒരു രത്നഭണ്ഡാരമാണു് പ്രദാനം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്.

വക്തവ്യമായ രംഗവിധാനമോ സംഗീതസംഭാരമോ ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിൽ താരതമ്യേന വളരെ കുറവാണു്. തുള്ളൽക്കാരൻ പ്രത്യേകമായ ഒരുതരത്തിൽ വസ്ത്രധാരണംചെയ്യുന്നു. ചാക്യാരുടെയും കഥകളിയിലെ വേഷക്കാരുടേയും വസ്ത്രധാരണരീതിയിൽനിന്നു ഭിന്നമായ ഒരു വസ്ത്രധാരണമാണു് തുള്ളൽക്കാരൻേറതു്. അയാൾ തൻെറ അരയ്ക്കുചുററും വീതികുറഞ്ഞ നീണ്ട തുണികൾ വലയാകാരത്തിൽ വേഷ്ടനംചെയ്യുന്നു. കൈകളിൽ ഈരണ്ടു ബന്ധങ്ങളും അണിയുന്നു. അയാൾ മുഖം നിറപ്പെടുത്തിയാണു് രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതു്. സാധാരണ പച്ച മനയോലയാണു് ഇതിനു ഉപയോഗിക്കുക. ചിലപ്പോൾ മററു നിറവും ഉപയോഗിക്കും. കണ്ണുകൾ ചുണ്ടപ്പൂകൊണ്ടു ചുവപ്പിക്കും. അതുപോലെ ചുണ്ടും വെററിലമുറുക്കിയോ, ചായംപുരട്ടിയോ ചുവപ്പിക്കുകയും കറുപ്പിക്കുകയും യുക്തംപോലെ ചെയ്യാറുണ്ടു്. തലയിൽ ഒരുതരം കിരീടവും ധരിക്കുന്നു. വിവിധ ജാതിയിലുള്ള തുള്ളലിൻെറ വേഷസജ്ജീകരണത്തിൽ ചില വ്യത്യാസങ്ങൾ അവശ്യം കാണാം. തുള്ളൽക്കാരനു പുറമേ മററു രണ്ടുപേർകൂടി അയാളെ സഹായിക്കാനുണ്ടാകും. ഒരാൾ പുറകിൽനിന്നു പാട്ടുപാടാനും മദ്ദളം കൊട്ടുവാനും മറേറയാൾ ആ പാട്ടിനനുസരണം

മായി കഴിഞ്ഞാലും കൊട്ടുവാനും ആരും നില്ക്കുന്നു. പാട്ടുകാരൻ പാട്ടുപാടിക്കൊടുക്കുകയും, അതിനനുസരിച്ച് ചൊല്ലിപ്പാടി തുള്ളൽക്കാരൻ ആംഗ്യങ്ങളെക്കൊണ്ടും മററും രസഭാവങ്ങളെ വെളിപ്പെടുത്തി ആടിത്തുള്ളിക്കളിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ സമയം മുഴുവൻ താളവും മദ്ദളവും മുറയ്ക്കു ഘോഷിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടാവും. മറെറാരുവിധത്തിൽ പറയുകയാണെങ്കിൽ, തുള്ളൽക്കാരനു പാടുകയും, അഭിനയിക്കയും ആംഗ്യം കാട്ടുകയും, അതേ സമയത്തുതന്നെ ആടുകയും ചെയ്യണം. കുറച്ചൊക്കെ സാമർത്ഥ്യമുണ്ടെങ്കിലേ ഇതിലെല്ലാം നടൻ വിജയിയായിത്തീരുകയുള്ളു എന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലൊ. കൃത്തിൻേറയും പാഠകത്തിൻെറയും സമ്യക്കായ ഒരു സംയോജനമാണു് ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നതെങ്കിലും, കൈരളിയുടെ ഉപയോഗവും, നടന്മാരേയും നടനരംഗത്തേയും കുറിച്ചുള്ള പ്രത്യേക നിബന്ധനകളുടെ അഭാവവും, വേഷഭൂഷാദികളെക്കൊണ്ടു് അലംകൃതനായ ഒരു നടൻെറ സാന്നിദ്ധ്യവും, കണ്ഠ്യവും വാദ്യവും ആയ സംഗീതധ്വനിയുടെ മേളനവും ഇതിനെ പാഠകത്തേക്കാൾ ആകർഷകവും, കൃത്തിനേക്കാൾ പ്രചാരമുള്ളതും ആക്കിത്തീർത്തിട്ടുണ്ടു്.

ഈ നൂതനസൃഷ്ടിയുടെ പ്രജാപതിയായ അനുഗൃഹീതകവി അവസരോചിതമായ വൃത്തങ്ങ

ളുടെ പ്രകാശനത്തിൽ സുശിക്ഷിതമായ ഒരന്തർദ്ദൃഷ്ടിയുള്ളവനായിരുന്നു. വിവിധങ്ങളായ മനോഭാവങ്ങളേയും വികാരങ്ങളേയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു യോജിച്ചവയാകുന്നു അദ്ദേഹം തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള വിവിധങ്ങളായ വൃത്തങ്ങൾ. കഥാഗതിയുടെ ഓരോ പരിണാമദശയിലും വൃത്തം മുതലായതിൽ അദ്ദേഹം വരുത്തിയിരിക്കുന്ന സമുചിതമായ വൈചിത്ര്യത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിൻെറ മനോധർമ്മം തികച്ചും പ്രകാശിക്കുന്നുണ്ടു്. നൂതനവും സുരഭിലവും ആയ മനോധർമ്മവിലസിതത്തിൽ മാത്രമല്ല, നവമായ ഈ മലയാള സാഹിത്യശാഖയുടെ ശ്രേഷ്ഠതത്തിൽപോലും നമ്പ്യാരാണു് മുൻഗാമി. തുള്ളൽകവികളിൽ ആദ്യനെന്നപോലെ ഉത്തമനും നമ്പ്യാരുതന്നെയാകുന്നു.

ഓട്ടൻ, പറയൻ, ശീതങ്കൻ എന്നിങ്ങനെ തുള്ളലുകൾ മൂന്നുജാതിയുണ്ടു്. വൃത്തപരിണാമത്തിലും ഭാഷാസ്വാരത്തിലും ആണു് അവ തമ്മിൽ വ്യത്യാസം. വേഷത്തിലും വ്യത്യാസമില്ലെന്നില്ല. ശീതങ്കൻ തുള്ളലിൽ തുള്ളൽക്കാരൻ കുരുത്തോലകൊണ്ടുണ്ടാക്കീട്ടുള്ള ഭൂഷണങ്ങളാണു് അണിയുന്നതു്. പറയനും ഓട്ടനും വസ്ത്രധാരണത്തിലും കിരീടരൂപത്തിലും അന്തരമുണ്ടു്. ഈ ജാതി വിനോദങ്ങളെല്ലാം ആഖ്യാനരൂപത്തിലുള്ള

ഗീതങ്ങളാണു്; കഥാവസ്തു പുരാണങ്ങളിൽനിന്നായിരിക്കും; എങ്കിലും അനുഗൃഹീതനായ കവിയുടെ മനോമോഹനമായ ഭാവനയുമായി മേളിക്കുമ്പോഠം, അതിന്നു ഒരു നൂതനസൃഷ്ടിയുടെ സൗന്ദര്യം ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടു്. തിരശ്ശീല ഉപയോഗിക്കുക പതിവില്ല. തുള്ളൽക്കാരനു എപ്പോഴെങ്കിലും സ്വല്പം വിശ്രമം വേണ്ടിവരികയാണെങ്കിൽ, അയാഠം രംഗവാസികളുടെ നേരേ പുറംതിരിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നു; പക്ഷേ, അതു രംഗവാസികളെ മുഷിപ്പിക്കത്തക്കവിധത്തിൽ അത്ര അധികം നേരം നീണ്ടു നില്ക്കുകയില്ല. തുള്ളുവാൻ ഒരാളേ കാണുകയുള്ളു. സാധാരണ മുഖം മിനുക്കുക പതിവുണ്ടു്. തലയിൽ ഒരു കിരീടവും ഉണ്ടായിരിയ്ക്കും. എന്നാൽ ആട്ടക്കാരുടെ കിരീടംപോലെയല്ല തുള്ളൽക്കാരൻെറ കിരീടം. അതു മറേറതിൽനിന്നു വളരെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടിരിക്കും. സാധാരണ ഫണാകൃതിയിലായിരിക്കും അതിൻെറ എടുപ്പു്. അലങ്കരണവിഷയത്തിലുള്ള ലഘുപരിശ്രമത്തിൻെറ അവ്യക്തലാഞ്ഛനങ്ങഠം ആണു് അതിൽ കാണുന്നതു്. തുള്ളക്കാരൻെറ തുള്ളലാണു് പ്രധാനമെങ്കിലും, ഏററുപാടുന്ന പാട്ടുകാരൻെറ ഗാനസരണിയെ അനുസരിച്ചു തുള്ളൽക്കാരൻ പാടുക മാത്രമല്ല, നടിക്കുകകൂടി ചെയ്യേണ്ടതാകുന്നു. അയാളുടെ സർവ്വാവയവങ്ങളും അപ്പോഠം ഇളകിക്കൊ

ണ്ടിരിക്കും. ഗാനത്തേയും വാദ്യത്തേയും അനുസരിച്ചു കാൽവെച്ചു അയാൾ നൃത്തംചെയ്യുന്നു. അതേ സമയത്തു കണ്ണുകളെക്കൊണ്ടും മുഖഭാവങ്ങളെക്കൊണ്ടും കൈകൾകൊണ്ടുള്ള ആംഗ്യങ്ങളെക്കൊണ്ടും പാട്ടിന്റെ രസഭാവം അയാൾ വിശദീകരിക്കുന്നു; ഇങ്ങനെയാണു് തുള്ളലിന്റെ സമ്പ്രദായം.

iii. കുറത്തിയാട്ടം.

മറ്റൊരുതരം നൃത്തപ്രദർശനമാകുന്നു കുറത്തിയാട്ടം. ഇതിന്റെ ആഗമത്തെപ്പററി വളരെയൊന്നും അറിവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഒരുപക്ഷെ ഇതു ഒരു ഇറക്കുമതിച്ചരക്കായിരിക്കാം. നമ്മുടെ ജീവിതരീതികളുമായി അതിനു വളരെ തന്മയത്വം വരുത്തീട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ; സ്ത്രീവേഷം ധരിച്ചു രണ്ടു നടന്മാർ അരങ്ങത്തു വരുന്നു. മഹാവിഷ്ണുവിന്റെയും പരമശിവന്റെയും പത്നിമാരുടെ പ്രാതിനിധ്യമാണു അവർ വഹിക്കുന്നതു്. അവരെ സഹായിക്കുവാനായി ഒരു പാട്ടുകാരനും ഒരു മദ്ദളക്കാരനും ഒരു കുഴിത്താളക്കാരനും പുറകിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. താളമേളങ്ങൾക്കനുസരിച്ചു പാട്ടുകാരൻ പാടുകയും, സ്ത്രീവേഷക്കാർ ആവശ്യകമായ മുഖഭാവങ്ങളോടും നൃത്തങ്ങളോടും കൂടിയ ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടു് ആ

പാട്ടുകളെ പാടിയാടിപ്പ്ഫലിപ്പിക്കയും ചെയ്യുന്നു. വിഷ്ണുവിന്റെയും ശിവന്റെയും ഗുണദോഷങ്ങളെ പരസ്പരം ചൂണ്ടിക്കാട്ടുകയാണ് കലാകുതുകിനികളായ അവർ രണ്ടുപേരും ചെയ്യുന്നതു്. തന്റെ ഭർത്താവാണ് കേമനെന്നു ശ്രീപാർവ്വതിയും, അല്ല, തന്റെ ഭർത്താവാണ് കേമനെന്നു മഹാലക്ഷ്മിയും അന്യന്റെ ദോഷങ്ങളെയും സ്വീയന്റെ ഗുണങ്ങളെയും വെളിപ്പെടുത്തി സ്ഥാപിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അഭിനയം, നൃത്തം, ആംഗ്യം എന്നിവകൊണ്ടു് അവർ തങ്ങളുടെ സംഭാഷണം തുടൎന്നുകൊണ്ടുപോവുകയും, പാട്ടുകാരന്റെ സ്ഥാനത്തിൽ വർത്തിക്കുന്ന ആൾ പാട്ടുകളെക്കൊണ്ടു് ആംഗ്യഭാഷയെ സഹായിക്കുകയും, അതേ സമയം അപരൻ താളം കൊട്ടിക്കൊണ്ടു് സംഗീതത്തിനു സ്വാരസ്യം വരുത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'വഴക്കു മൂക്കുമ്പോൾ ഒരു കുറവൻ വന്നു് ഇവരുടെ കലഹത്തിനുള്ള കാരണങ്ങളെ ചോദിച്ചുമനസ്സിലാക്കി സാന്ത്വനംകൊണ്ടു രണ്ടുപേരേയും ശാന്തരാക്കി പിരിച്ചയക്കുന്നതോടുകൂടി കളിയും അവസാനത്തിലെത്തുന്നു.

iv. മോഹിനിയാട്ടം.

പണ്ടു്, പ്രചുരപ്രചാരമായിരുന്നെങ്കിലും ഇന്നു വിരളപ്രചാരമോ നിരസ്തപ്രചാരമോ ആയി

ത്തീന്നിട്ടുള്ള ഒരു ദൃശ്യവിനോദമത്രെ, മോഹിനിയാട്ടം. ഇതു സൗകുമാര്യാതിശയത്തോടുകൂടിയ ഒരു കലാഭേദമാകുന്നു. ആകാരത്തിൻേറയും അംഗവിക്ഷേപാദികളുടേയും സൗഭാഗ്യം മാത്രമല്ല ഈ വിനോദപ്രകടനത്തിൽ നടിക്കു് അത്യന്താപേക്ഷിതമായിരിക്കുന്നതു്; നൃത്തകലയേയും അഭിനയവിദ്യയേയും സംബന്ധിക്കുന്ന സാങ്കേതികജ്ഞാനവും അത്യാവശ്യകമായിരിക്കുന്നു.

വിഷ്ണു മോഹിനിയുടെ രൂപം അവലംബിച്ചു് കാമാന്തകനായ ശിവനെ കാമപരതന്ത്രനാക്കിയ ഒരു പൗരാണികകഥയുണ്ടു്. ഗാനലാസ്യാദികളും കടാക്ഷഭ്രൂഭംഗാദികളും ഹസ്തമുദ്രാദികളുംകൊണ്ടു് ആ മോഹിനിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഒരു നടി സദൃശമായ വേഷവിധാനത്തോടുകൂടിയ ഒരു സഖി ഒരുമിച്ചു് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നു. വസ്ത്രധാരണരീതിതന്നെ മോഹനവും ഭാവപ്രകാശവും ആയിരിക്കുന്നതാണു്. 'പീനനിതംബം മദ്ധ്യം കൃശതരമത്യുന്നതം സ്തനദ്വന്ദ്വം' എന്ന സൗന്ദര്യസങ്കല്പത്തിനു് അനുരോധമായി ആകൃതി തോന്നത്തക്കവണ്ണമായിരിക്കും വേഷരചന എന്നു സാമാന്യമായി പറയാം. കുവലയശ്യാമളമായ കുന്തളഭാരം കുങ്കുമശോണമായ സീമന്തരേഖ നല്ലപോലെ കാണത്തക്കവണ്ണം വകഞ്ഞു് പുഷ്പമാലാലംകൃതമാ

ക്കി കണ്ഠപശ്ചാൽഭാഗം മറയത്തക്കവണ്ണം കെട്ടിവെയ്ക്കുന്നു. കഴുത്തിൽ മുത്തുമാല, മൂക്കിൽ പുല്ലാക്ക്, കാതിൽ തൂക്ക്, കൈത്തണ്ടിൽ വള, കണങ്കാലിൽ പാദസരം ഇങ്ങനെ സൗന്ദര്യാധായകങ്ങളായ അലങ്കാരങ്ങളോടുകൂടി അരങ്ങത്തു വരുന്ന നടി കലാസൗഭാഗ്യപൂർണ്ണവും ഭാവവ്യഞ്ജകവുമായ അഭിനയംകൊണ്ടു സന്ദർശകന്മാരെ ആഹ്ലാദിപ്പിക്കുന്നു. മൃദംഗം, തിത്തി മുതലായ സംഗീതോപകരണങ്ങളാണു് ഇതിനു പയോഗിക്കുന്നതു്. ലാസ്യത്തിനും, ഗാനത്തിനും, അഭിനയത്തിനും അനുരോധമായി നട്ടുവൻ താളം പിടിക്കും. രംഗവിധാനം, യവനിക മുതലായവയൊന്നും ഇല്ല. പൊക്കമുള്ള ഒരു നിലവിളക്കു മാത്രം ഉജ്ജ്വലമായ നാളത്തോടുകൂടി നൃത്തവിശേഷത്താൽ ആകൃഷ്ടമായതുപോലെ നില്ക്കുന്നുണ്ടാവും.

കൊച്ചിരാജ്യത്തു മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ ചേർന്നിരുന്നതു രണ്ടു കുടുംബങ്ങളിലെ അംഗങ്ങൾ മാത്രമായിരുന്നു. പഴയന്നൂരും, കൊരട്ടിക്കരയും ആണു് പ്രസ്തുത ഭവനങ്ങൾ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതു്. തെക്കേ മലബാറിൽ പെരുങ്ങോട്ടുകുറിശ്ശി എന്ന സ്ഥലത്തു് മോഹിനിയാട്ടക്കാരുടെ ഒരു കുടുംബമുണ്ടു്. പാണ്ഡ്യദേശങ്ങളിൽനിന്നു കേരളത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്ന ഒരു കലയായിരിക്കു

മോ ഇതെന്നു സംശയിക്കാവുന്നതാണു്. മുസൽമാന്മാർ ദക്ഷിണമധുരയെ കൊള്ളചെയ്തു കീഴടക്കിയപ്പോൾ മധുരമീനാക്ഷിയെ കേരളത്തിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രതിഷ്ഠിച്ചതായി ഇതിഹാസപ്രസിദ്ധിയുണ്ടു്. 1323 മുതൽ 1375 വരെയാണു് ഈ കാലഘട്ടം. പഴയന്നൂർ ഭഗവതിക്കു് മധുരമീനാക്ഷിയുടെ രൂപംതന്നെയാണുപോൽ. മദ്ധ്യകാലങ്ങളിൽ കേരളത്തിനും പാണ്ഡ്യരാജ്യത്തിനും തമ്മിൽ പല ബന്ധങ്ങളും ഉണ്ടായിരുന്നു. അത്ര മാത്രമല്ല, തമിഴ്നാട്ടിലേയും മലയാളത്തിലേയും രാജകുടുംബങ്ങൾ തമ്മിൽ വിവാഹബന്ധംതന്നെ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. പാണ്ഡ്യരാജധാനികളുമായിട്ടുള്ള സമ്പർക്കത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടായിരിക്കാം കേരളത്തിൽ മോഹിനിയാട്ടം നടപ്പായതു്. തഞ്ചാവൂർ, മധുര മുതലായ ദേശങ്ങളിൽ പ്രചാരമുള്ള ദേവദാസീനൃത്തങ്ങൾക്കു് ഏതായാലും ഈ നൃത്തകലയോടു രക്തബന്ധമുള്ളതായി തോന്നുന്നുണ്ടു്. ഈ അഭ്യൂഹം ശരിയാണെങ്കിൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിനു അറുനൂറു കൊല്ലത്തോളം പഴക്കമുണ്ടെന്നു സമ്മതിക്കണം.

ആഗമം എങ്ങനെയായിരുന്നാലും മോഹിനിയാട്ടത്തിനു് ഒരു കാലത്തു് അന്യാദൃശമായ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നു. മതപരമായ പശ്ചാത്തലം ആണു് അതിനു ഒരു കാരണം. മ

റൊന്ന് രംഗപ്രയോഗലാഘവം ആകുന്നു. കഥകളിക്ക് അതു കുറവാണല്ലൊ. കൂത്തിനും കൂടിയാട്ടത്തിനും ഉള്ളതുപോലെ വലിയ ചട്ടങ്ങളും ചടങ്ങുകളും സങ്കേതങ്ങളും മോഹിനിയാട്ടത്തിനില്ല. സുന്ദരവും സമുന്നതവുമായ കലാബോധത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നതിനു പ്രസ്തുത നൃത്തവിശേഷം ശക്തമാകുന്നു. എന്നാൽ, നടനകലയിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരുടെ ചാരിത്രത്തെക്കുറിച്ചു സ്വാഭാവികമായ സംശയവും ചില നടികളുടെ അപഥഗമനവാസനയും, പ്രഭുജനങ്ങളുടെ സുഖഭോഗപരതയും കൂടിച്ചേർന്നപ്പോൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിനു സഭ്യത പോരെന്നൊരു വിശ്വാസം പരന്നു. അതിന്റെ പ്രചാരം ക്രമത്തിൽ കുറയുകയും ചെയ്തു. ആ സൌന്ദര്യജീവിതമായ കോമളകലയെ അകീർത്തിയിൽനിന്നു വിമോചിപ്പിച്ച് ഉദ്ധരിക്കുവാൻ കലാമണ്ഡലം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഉത്സാഹം ശ്ലാഘനീയം തന്നെ.

V. കയ്യുകൊട്ടിക്കളി.

കേരളികളുടെ മുഖ്യവിനോദമാണ് കൈകൊട്ടിക്കളി. ഇതിൽ ഒരു സംഘം പെണ്ണുങ്ങൾ— അവർ പ്രൌഢകളോ തരുണികളോ ബാലികകളോ ആകാം— വൃത്താകാരത്തിൽനിന്നു ചുവടുവച്ചു പാടിക്കളിച്ചു നൃത്തം ചെയ്യുകയാ

ണു് പതിവു്. നൃത്തത്തോടൊപ്പം സംഘത്തി ൻെറ നായികയായ ഏതെങ്കിലും സ്ത്രീ പാടി ക്കൊടുക്കുന്നതിനെ മററുള്ളവരും ആവത്തിച്ചു പാടുകയും സംഗീതലയത്തിനു വിച്ഛേദം വരാ തെ കൈകൾ കൊട്ടിത്താളം പിടിക്കുകയും ചെ യ്യും. എൻെറ ഒരു ഉത്തമസ്നേഹിതനായ ഡോ ക്ടർ സേനിൽനിന്നു എനിക്കു കിട്ടിയ അറിവു പ്രകാരം നമ്മുടെ കൈകൊട്ടിക്കളി ചോട്ടാനാ ഗപുരത്തിലുള്ള മുണ്ഡന്മാരുടെ ജാപ്പി എന്ന നൃ ത്തവിശേഷത്തോടു വളരെ യോജിച്ചു വരുന്നതാ യി കാണുന്നു; എന്നാൽ ഒരു വ്യത്യാസം മാ ത്രം ഉണ്ടു്. ജാപ്പി നൃത്തത്തിൽ വാദ്യഗീതധ്വ നിയുടെ പ്രവത്തനത്തിനു ഒരു പുരുഷൻകൂടി അംഗമായിട്ടു കാണും. ഇന്നത്തെ ആംഗ്ലേയവി ദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ച മഹിളാമണികൾ ഈ വി നോദത്തെ നിന്ദാഭാവത്തോടു കൂടിയാകുന്നു വീ ക്ഷിച്ചുവരുന്നതു്. അക്കാരണത്താൽ, ഇതും മോ ഹിനിയാട്ടത്തിൻെറ പിന്നാലെ പോകുവാൻ ധൃതി കാട്ടിത്തുടങ്ങുന്നതായിത്തോന്നുന്നു. എ ന്നാൽ ഭാഗ്യവശാൽ, ബാലികമാരുടെ കായിക മായ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനുള്ള ഉപായങ്ങളിൽ ഒ ന്നായി ഇപ്പോൾ ഇതിനെ സ്വീകരിച്ചു വരു ന്നതുകൊണ്ടു്, ഒരു ഉജ്ജീവനം സിദ്ധിച്ചതായി ആശ്വസിക്കാം. സാഹിത്യപരമായി നോക്കുന്ന

തായാലും ഇതിന്റെ പ്രാധാന്യം അനപലപനീയമായി നില്ക്കുന്നു. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, മലയാളത്തിൽ രസപ്രദങ്ങളായ ചില നല്ല കൃതികളുടെ ആവിർഭാവത്തിന്നു ഇതു സഹായമായിത്തീൎന്നിട്ടുണ്ടു്. നൃത്തത്തിന്റെയും നാടകത്തിന്റേയും നടുവിലുള്ള അതിൎത്തിരേഖയിലാണു് കൈകൊട്ടിക്കളിയുടെ നിലയെന്നു വലിയ തൎക്കമൊന്നും കൂടാതെ പ്രസ്താവിക്കാമെന്നു തോന്നുന്നു. ശിവന്റെ കൈയാൽ കാമദേവനു നേരിട്ട ജീവനാശത്തിന്റെ സ്മരണയെ * നിലനിൎത്തുന്നതിനു് ആഘോഷിയ്ക്കപ്പെടുന്ന ദേശീയവാരമായ തിരുവാതിരനാളിൽ ആണു് ഈ വിനോദത്തിനു സൎവ്വസാധാരണത്വമെന്നു അറിയുന്നതു് പക്ഷേ രസാവഹമായിരിയ്ക്കും. ഈ വലയനൃത്തം, ആതൻസിൽ പരേതരുടെ ബഹുമാനസൂചകമായി പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെടുന്ന നൃത്തങ്ങളുടെ ഒരു വകഭേദമായി ഉദാഹരിയ്ക്കപ്പെടാമോ? അതു ചിന്തനീയമായ ഒരു വിഷയമാണു്.

vi. പാഠകം.

സംസ്കൃതവും മലയാളവും കൂടിക്കലൎന്നിട്ടുള്ള ഒരു ഭാഷാസങ്കരമായ വിനോദമാണു് പാഠകം.

---

* തിരുവാതിരയുടെ ആഗമത്തെക്കുറിച്ചു പല ഐതിഹ്യങ്ങളുള്ളതിൽ ഒന്നാണിതു്.

ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലും പ്രബന്ധം കൂത്തിനോട് ഇതിന്ന സാരമായ ബന്ധമുള്ളതായിക്കാണാം. ഒരുപക്ഷെ, ആഗമത്തിലും ഇതു അതിനോടു സംയോജിയ്ക്കപ്പെട്ടിരിയ്ക്കാം. പൗരാണികമായ ഒരു സംഭവത്തെ നാടകീയമായ രീതിയിൽ പ്രകാശിപ്പിയ്ക്കുകയാണു് ഇതിലും സാധിയ്ക്കുന്നതു്. വിവരണവും ആഖ്യാനവും മുഴുവൻ മലയാളത്തിലും, പാഠ്യമായ ശ്ലോകങ്ങൾ സംസ്കൃതത്തിലും ആയിരിയ്ക്കണമെന്നാണു് സാമാന്യനിയമം. രംഗവിധാനമോ വാദിത്രാദികളോ ഇതിന്നാവശ്യമില്ല; സങ്കേതങ്ങളും ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. എന്നാൽ കളിക്കാരന്റെ മുൻവശത്തു ഒരു വിളക്ക കൊളുത്തിവച്ചിരിയ്ക്കണമെന്ന നിർബന്ധമുണ്ടു്. അഭിനയോപകരണങ്ങളുടെ ബാഹുല്യാഭാവവും ലഘുസാദ്ധ്യതയും നടന്മാരുടെ ഫലിതചാതുര്യവും ഈ വിനോദത്തെ മലയാളികളുടെ ഇടയിൽ വളരെ പ്രചാരമുള്ള ഒന്നാക്കിത്തീർത്തിരിയ്ക്കുന്നു.

പാഠകക്കാരൻ വളരെ പഠിപ്പുള്ളവനും വാഗ്മിയും പ്രത്യുല്പന്നമതിയും സൂക്ഷ്മനിരീക്ഷണപടുവും ആയിരിയ്ക്കണം. അതിനപ്പുറമെ മധുരമായ ഒരു കണ്ഠവും അയാളിൽ ചേർന്നിണങ്ങിയാൽ ഒരു മാതൃകാനടനു വേണ്ട ഗുണങ്ങളെല്ലാം അയാൾക്കുണ്ടു് എന്നു പറയാം. വേഷം കൗതു

കോത്ഥാപകമല്ലെങ്കിലും വളരെ സരളമായ ഒന്നാണ്. തലയിൽ ഒരു കിരീടം അയാൾ ധരിച്ചുവെന്നു വരാം. ഇല്ലെങ്കിൽ, ഏതെങ്കിലും നിറത്തിലുള്ള തുണികൊണ്ടു് തലയിൽ കെട്ടിയാലും ധാരാളം മതിയാകും. * ചന്ദനലേപവും മാലകളും മററു ചില ആഭരണങ്ങളുമൊഴിച്ചാൽ വക്ഷസ്സ് സാധാരണമായി നഗ്നമായിരിയ്ക്കും. ശ്രോതാക്കളെ നാട്യരംഗത്തിൽനിന്നു വേർതിരിയ്ക്കുവാൻ ഉജ്ജ്വലിതമായ ഒരു ദീപമല്ലാതെ തിരശ്ശീലപോലുമില്ല.

എല്ലാം സജ്ജമാകുമ്പോൾ, പാഠകം പറയുന്ന ആൾ അരങ്ങത്തു വന്നു ശ്രോതാക്കൾക്കു് അഭിമുഖനായി നിന്നു വളരെ പതിഞ്ഞ സ്വരത്തിൽ മംഗളം നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നു. സംസ്കൃതപദങ്ങളും മലയാളപദങ്ങളും കൂടിക്കലർന്ന ശ്ലോകത്തിൻെറ രൂപത്തിലാകുന്നു മംഗളം. അതു കഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ, സുദീർഘമായ ഒരു ഗദ്യമാണു്. ആ ഗദ്യത്തിൽ അത്തരം കഥാകഥനങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളെ അയാൾ വിവരിയ്ക്കും. പ്രധാനമായ ഉദ്ദേശ്യം ഏററവും പ്രയാസം കുറഞ്ഞതും എളുപ്പമുള്ളതുമായ തരത്തിലുള്ള മതപരമായ വിദ്യാഭ്യാ

---

* പാഠകത്തിൽ സമർത്ഥന്മാരായ നടന്മാർക്കു് അഭിനന്ദനസൂചകമായി ചില പ്രഭുക്കന്മാർ കിരീടം കൊടുക്കുക പതിവുണ്ടു്.

സമാണ്. ഈ പ്രാരംഭപദ്യവും അതിൽപിന്നെ വരുന്ന സുദീർഘമായ ഗദ്യവും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലെ നാന്ദിയേയും പ്രരോചനയേയും അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്നു. അവയുടെ അനുകരണംതന്നെയാണിവ. ഇതും കഴിഞ്ഞാൽ അയാൾ ശ്രോതാക്കളെ കഥാഭാഗവുമായി പരിചയപ്പെടുത്തുകയായി. കഥയാരംഭിയ്ക്കുന്ന ഘട്ടത്തെ നാടൻ ഭാഷയിൽ വിസ്തരിച്ചുകൊണ്ടാണ് ഈ ഭാഗം അയാൾ നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നതു്. കഥയിലെ പ്രത്യേകസന്ദർഭവുമായി ശ്രോതാക്കളെ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ, അയാൾ കഥാഗാത്രത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിയ്ക്കും. കഥാഗാത്രം സംസ്കൃതമയമാണ്. അയാൾ ആദ്യം അതിനെ ഉച്ചരിച്ചു്, അതിന്റെ അർത്ഥത്തെ പിന്നെ മലയാളത്തിൽ വേണ്ടുവോളം ഉദാഹരണങ്ങളും മററും ചേർത്തു വിവരിച്ചു വിശദമാക്കുന്നു.

ഈ അവസരത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള പല സാമുദായികകാര്യങ്ങളേയും അയാൾ പ്രതിപാദിയ്ക്കും. ശ്രോതാക്കളിലും ചിലർ അയാളുടെ വാക്കുകൾക്കു ലക്ഷ്യമായി ഭവിയ്ക്കാതെയിരിയ്ക്കുകയില്ല. നാട്യം വളരെ കുറച്ചേയുള്ളു. എന്നാൽ ആഖ്യാനഭാഗത്തെ സ്പഷ്ടമാക്കുവാൻ മതിയായ ആംഗ്യങ്ങൾ അയാൾ ഉ

പയോഗിയ്ക്കുന്നു. പാഠകക്കാരനു കുറെയേറെ പ്രസംഗസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടെങ്കിലും തനിയ്ക്കു ലഭിയ്ക്കുന്ന പ്രോത്സാഹനത്തിനു വല്ല കുറവും നേരിട്ടേയ്ക്കുമോ എന്നുള്ള ഭയത്താൽ അയാൾ അതിനെ ചാക്യാരെപ്പോലെ സർവ്വസ്വാതന്ത്ര്യമായി ഉപയോഗപ്പെടുത്താറില്ല. പാഠകക്കാരൻ ചാക്യാരെപ്പോലെ മുഖത്തുനോക്കി രംഗവാസികളെ ശകാരിയ്ക്കരുതെന്നാണു് സാമാന്യനിയമം. ഹാസ്യവിനോദങ്ങളെ സമ്മിശ്രണംചെയ്തുകൊണ്ടു് ഫലപ്രദമായ രീതിയിൽ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സന്മാർഗ്ഗബോധത്തിനും പ്രചാരം വരുത്തുക എന്നുള്ളതാണു് പാഠകകലയുടെ പ്രധാനോദ്ദേശ്യമെന്നു മുൻ പ്രസ്താവിച്ചതിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണല്ലൊ.

ഈ വിനോദവിഭാഗം കൂത്തിന്റെ ജാതിയിൽനിന്നു വളരെ അകന്ന ഒന്നല്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ രണ്ടും ഒരേ ഉദ്ദേശ്യത്തെയാണു് നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നതു്; രണ്ടിലും നാടകീയമായ വിവരണവുമുണ്ടു്. എന്നാൽ ചില പ്രധാനപ്പെട്ട വ്യത്യാസങ്ങൾ ഇല്ലെന്നുമില്ല. അവയെ പിന്നീടു പ്രസ്താവിയ്ക്കുന്നതാണു്. അവയിൽനിന്നു സംക്ഷിപ്തരൂപത്തിലുള്ള പ്രബന്ധം കൂത്താണു് പാഠകമെന്നു് നമുക്ക മനസ്സിലാകാതിരിയ്ക്കയില്ല. ദേശഭാഷയ്ക്കു കൊടുത്തിട്ടുള്ള പ്രാമുഖ്യവും, നടനു് അനുവദിച്ചിട്ടുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യ

വും ഈ വിനോദം പ്രചരിയ്ക്കുവാൻ അധികം ഉപകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. മാത്രമല്ല, ക്ഷേത്രാദികളിൽ വച്ചേ നടത്താവൂ എന്ന നിർബന്ധവും ഇതിനില്ല. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒരു വിനോദം നടപ്പിൽ വന്നതുതന്നെ നമ്മുടെ നാട്ടിന്നു ശ്രേയസ്കരമാണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, ഈ വിനോദം മൂലം സംസ്കൃതവിദ്യാഭ്യാസത്തിന്റെ ചില പ്രകാശരശ്മികൾ പ്രാകൃതരായ ബഹുജനങ്ങളുടെ പോലും മനസ്സുകളിൽ കടന്നുകൂടി അവിടെ ചില അത്ഭുതകരങ്ങളായ പരിണാമങ്ങൾ വരുത്തിക്കൂട്ടിയിട്ടുണ്ട്.

മറെറാരു നിലയിൽ നിന്നു കൊണ്ടു വീക്ഷിച്ചാലും പാഠകത്തിന്റെ ആദിജനയിതാക്കൾക്ക ആരും കൃതജ്ഞതാഞ്ജലി അപ്പിയ്ക്കേണ്ടതായി വരും. എന്തെന്നാൽ, ഇതു സംസ്കൃതഭാഷയിൽ ഒട്ടു വളരെ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ നിമ്മിതിക്ക ഹേതുവായിത്തീന്നിട്ടുണ്ട്. പ്രാദേശികമായി പ്രബന്ധങ്ങൾ എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന ആ വക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ എണ്ണത്തിൽ നൂറിൽ കുറയാതെ കാണും; വണ്ണത്തിലും കുറവല്ല. ആന്തരമായ ഗുണത്തിലാകട്ടെ, അത്യുന്നതമായ ഒരു സ്ഥാനത്തെയാണ് സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിൽ അവ വഹിയ്ക്കുന്നതു്. കേരളം സംസ്കൃതസാഹിത്യത്തിലേയ്ക്കു ചെയ്തിട്ടുള്ള സംഭാവനയുടെ സാമാ

ന്യരൂപം അറിയണമെങ്കിൽ ഈ പ്രബന്ധങ്ങളും പഠിച്ചിരിയ്ക്കണം. അതുകൊണ്ടുമായില്ല; പാഠകക്കാരനെ അയാളുടെ കൃത്യത്തിൽ സഹായിയ്ക്കുന്നതിന്ന വിവരണാത്മകമായ ഒരു വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ആവശ്യകത നേരിട്ടപ്പോൾ, അതു കേരളത്തിൽ ഒരു സാഹിത്യവിമർശനകക്ഷിയുടെ ഉൽപാദനത്തിന്ന കാരണമായി ഭവിച്ചു. സ്വന്തം വകയായും കുറെ സാഹിത്യവിമർശനങ്ങൾ അതു സാഹിത്യത്തിലേയ്ക്ക മുതൽക്കൂട്ടാതിരുന്നില്ല. ഇങ്ങനെ നോക്കുന്നതായാൽ, പാഠകവും കൃത്തും ശിക്ഷിതരും അശിക്ഷിതരുമായ ഗ്രാമീണർക്ക മാനസികമായ ഉല്ലാസത്തെ പ്രദാനം ചെയ്യുക മാത്രമല്ല, അഭിനവപ്രതിഭാസന്താനങ്ങളായ പല കൃതികളേയും അമൂല്യങ്ങളും ദ്രാക്ഷാകല്പങ്ങളുമായ വ്യാഖ്യാനങ്ങളേയും കൊണ്ടു് സംസ്കൃതസാഹിത്യസമ്പത്തിനെ വളരെ പോഷിപ്പിയ്ക്കുകകൂടി ചെയ്തിട്ടുണ്ടു് എന്നു വ്യക്തമാവും. *

---

* ഭാഷാചമ്പുക്കളുടെ ആവിർഭാവം പാഠകക്കാരന്റെ ആവശ്യം പുരസ്കരിച്ചാണു് എന്നൊരു പക്ഷമുണ്ടു്. ഈ മതം ശരിയാണെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സംസ്കൃതത്തിലുണ്ടാക്കീട്ടുള്ള പ്രബന്ധങ്ങളെ അനുകരിച്ചാണു് ഭാഷാചമ്പുക്കൾ ഉൽഭൂതമായതു എന്നു മാത്രമെ പറയാവുന്നതുള്ളൂ.

vii. കഥകളി.

കേരളദൃശ്യകലകളിൽവെച്ചു അതിപ്രധാനമായ ഒന്നാകുന്നു കഥകളി. ഇതിൻെറ ഉൽപ്പത്തിയ്ക്കു കാരണമായ സംഭവങ്ങൾ സുപ്രസിദ്ധങ്ങളാണു്. ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തെ മാതൃകയാക്കി കല്പിച്ചുകൊണ്ടു് കോഴിക്കോട്ടു രാജവംശത്തിലെ ഒരു അംഗവും സുപ്രസിദ്ധനുമായ മാനവേദരാജാവ് കൃഷ്ണാട്ടം എന്നു ഇന്നറിയപ്പെട്ടുന്നതും ഭക്ത്യുദ്ദീപകവും ആയ വിനോദരീതിയെ സൃഷ്ടിച്ചു. അതിൻെറ മോഹനമായ ആകൃതിയും പ്രകൃതിയും കണ്ടു ജനങ്ങൾ അതിൽ മുഗ്ദ്ധരായിത്തീരുകയും വേഗത്തിൽ അതിന്നു പ്രചാരം സിദ്ധിയ്ക്കുകയും ചെയ്തു. അക്കാലത്തു് ദാക്ഷിണാത്യനായ ഒരു പ്രഭു കൃഷ്ണനാട്ടത്തിൻെറ മഹിമാതിശയം കേട്ടറിഞ്ഞു ആ സംഘത്തെ തൻെറ രാജധാനിയിലേയ്ക്കു ഒന്നയച്ചുതരുവാൻ അപേക്ഷിച്ചു. എന്നാൽ സാമൂതിരിയാകട്ടെ, അപേക്ഷകൻ തൻെറ ഒരു രാഷ്ട്രീയവൈരിയാണെന്നുള്ള കാരണത്താൽ, ആ അപേക്ഷയെ നിരസിക്കുകയും, കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ അങ്ങോട്ടു് അയച്ചുകൊടുക്കുവാൻ വിസമ്മതിക്കുകയുമാണുണ്ടായതു്. എന്നുമാത്രമല്ല, ആ കോവിലകത്തു കൃഷ്ണനാട്ടത്തിൻെറ രസം ആസ്വദിയ്ക്കുന്നതിന്ന് മിടുക്കുള്ളവർ ആരും ഇല്ലെന്നു ഒരു സന്ദേശവും

ക്കുടെ കൊടുത്തയച്ചു. ഈ അപേക്ഷാനിരസന
വും പരിഹാസവചനവും ആ പ്രമാണിയുടെ
അന്തർവീര്യത്തെ ഉണർത്തി, ആത്മതേജസ്സിനെ
ഉത്തേജിപ്പിച്ചു. വിപ്രകൃതമായ പന്നഗം ഫണം
വിടർത്താതിരിയ്ക്കുമോ ? ഫലം എന്തായിരുന്നു ?
കൃഷ്ണനാട്ടത്തിന്നു എതിരായി, എന്നാൽ കാര്യ
ഭാഗങ്ങളിൽ മിക്കവാറും അതിനോടു യോജിക്കു
ന്ന, പുതിയ ഒരു വിനോദത്തിൻെറ സൃഷ്ടി.
അതേ—ഇന്നത്തെ കഥകളി അല്ലെങ്കിൽ ആട്ട
ക്കഥയായി പരിണമിച്ച രാമനാട്ടം ഇങ്ങനെയാ
ണു് ആവിർഭവിച്ചതു്. ആരാണു് സാമൂതിരി
യോടു് കൃഷ്ണനാട്ടത്തെ തൻെറ കോവിലകത്തേ
യ്ക്കു ഒന്നയച്ചുതന്നാൽ കൊള്ളാമെന്നു വിനയമി
ശ്രനായി അപേക്ഷിച്ച ആ പ്രമാണി? കൊട്ടാ
രക്കര സ്വരൂപത്തിലെ ഒരു തമ്പുരാനാണെന്നാ
ണു് ഒരു ഐതിഹ്യം ഘോഷിയ്ക്കുന്നതു്. ന
മ്പ്യാരുടേതെന്നപോലെ അദ്ദേഹത്തിൻെറയും പ്ര
തപ്തമായ മനോമുകുരത്തിൽനിന്നു പുറത്തുവന്ന
നൂതനസൃഷ്ടിയുടെ ആകാരസുഷമയും പ്രകൃതിമാ
ധുരിയും ജനങ്ങളുടെ ഹൃദയത്തിൽ ഒരത്ഭുതവികാ
രത്തെ ജനിപ്പിച്ചു. അചിരേണ അതിന്നു പ്ര
ചുരമായ പ്രചാരവും സിദ്ധിച്ചു. ഭാഷാസാഹി
ത്യത്തിൽ അഭിനയയോഗ്യതകൊണ്ടും സാഹിത്യ
ഗുണപൂർണ്ണതകൊണ്ടും അതിപ്രധാനമായ ഒരു

വിപുലവിഭാഗത്തിന്റെ ആവിർഭാവം ഇങ്ങനെയാണു്.

കൃഷ്ണനാട്ടം ഉണ്ടാക്കിത്തീൎന്നതു്, അഥവാ ആദ്യമായി അഭിനയിച്ചതു്, ഗ്രാഹ്യാസ്തുതിർഗ്ഗാഥൈകൈഃ എന്ന കലിവാചകം സൂചിപ്പിക്കുന്ന ദിവസത്തിലാണത്രെ. അപ്പോൾ കഥകളി നടപ്പിൽ വന്നതു് ഇതിൽ കുറച്ചുകാലത്തിനുശേഷമാണെന്നാണല്ലോ ഊഹിക്കേണ്ടതു്. പതിനേഴാം ശതകത്തിന്റെ ഉത്തരാൎദ്ധത്തിൽ ഇതിനെ വിന്യസിക്കുകയാണെങ്കിൽ നാം സത്യത്തിൽനിന്നു വളരെ അകന്നുപോയി എന്നു വരുന്നതല്ല. ഇതേ വീക്ഷണഫലംതന്നെ രാമനാട്ടത്തിലെ പ്രാരംഭശ്ലോകത്തിൽനിന്നും നമുക്കു ലഭിക്കുന്നുണ്ടു്. ആ ശ്ലോകം താഴെ ചേൎക്കുന്നു.

പ്രാപ്താനന്തഫലനശ്രിയഃ പ്രിയതമ
ശ്രീരോഹിണീജന്മനോ
വഞ്ചിക്ഷ്മാ വരവീരകേരളവിഭോ
രാജ്ഞസ്സചസ്സ്സനാ
ശിഷ്യേണ പ്രവരേണ ശങ്കരകവേഃ
രാമായണം വർണ്ണ്യതേ
കാരുണ്യേന കഥാഗുണേന കവയഃ
കുൎവ്വന്തു തൽകർണ്ണയോഃ

രാമനാട്ടത്തിന്റെ കൎത്താവായ തമ്പുരാനെക്കുറിച്ചുള്ള ചില അറിവുകൾ നമുക്കു ഈ

ശ്ലോകത്തിൽ നിന്നു ലഭിക്കുന്നുണ്ടു്. അദ്ദേഹം ശ്രീവഞ്ചിവീരകേരളവൎമ്മ മഹാരാജാവിന്റെ ഭാഗിനേയനാണെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗുരു ഒരു ശങ്കരകവിയാണെന്നും നമുക്കു ഇതിൽ നിന്നു മനസ്സിലാകുന്നു. ഈ വീരകേരളവൎമ്മാവു് ഏതാണെന്നും ശങ്കരകവി ആരാണെന്നും മററുമുള്ള വിവരങ്ങൾ ഇന്നും അപരിജ്ഞാതമായിട്ടാണു് ഇരിക്കുന്നതു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ തണലിൽ പററിച്ചേൎന്നു നിന്നുകൊണ്ടു് ഓരോരുത്തർ ഓരോവിധം പറയുന്നുണ്ടെന്നല്ലാതെ ആരും ഒരു തീരുമാനത്തിൽ ഇതുവരെ എത്തീട്ടില്ല. *

രാമനാട്ടത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തെ ചുരുക്കത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുന്നതു നീരസജനകമാവുകയില്ലല്ലൊ. ദശരഥന്റെ പുത്രകാമേഷ്ടി തൊട്ടു ലങ്കാനിരോധം വരെയുള്ള രാമകഥാഭാഗത്തെയാണു് അതു വിവരിക്കുന്നതു്. നടന്മാരുടെ വേഷഭൂഷാദികൾ കൂത്താട്ടക്കളിക്കാരിൽനിന്നു സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളവയാണു്. മുഖമൂടികൾ ധരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എന്നാണു വിചാരിക്കേണ്ടതു്. കഥ ഏഴു ദിവസംകൊണ്ടു് ആടിക്കളിക്കത്തക്കവിധത്തിലാണു് എഴുതിത്തീൎക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. അതായതു അതിനു് ഏഴു വിഭാഗങ്ങളുണ്ടു്. കഥയുടെ സാപ്താഹ

---

* ഈ സംഗതി ഗ്രന്ഥകാരന്റെ വഞ്ചിബിരുദു് എന്ന പുസ്തകത്തിൽ സവിസ്തരം ചൎച്ചചെയ്തിട്ടുണ്ടു്.

കഥ എന്നും വേണമെങ്കിൽ പേരിടാം. ഇതു് ആദ്യമായി അരങ്ങേററിയതു കൊട്ടാരക്കരെയുള്ള ഗണപതി ക്ഷേത്രത്തിൻെറ മുൻഭാഗത്തു വെച്ചാണത്രെ. കൊട്ടാരക്കരെ രാജകുടുംബത്തിൻെറ കുലദൈവതമാണു് ആ ക്ഷേത്രത്തിലെ പ്രതിഷ്ഠാമൂത്തി. ഈ സംഗതി അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തീട്ടാണല്ലോ ഗ്രന്ഥകാരൻ കൊട്ടാരക്കര സ്വരൂപത്തിലെ അംഗമാണെന്നു അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്. മണിപ്രവാളഭാഷയാണു് രാമനാട്ടത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ശ്ലോകങ്ങളിൽ സംസ്കൃതവും പദങ്ങളിൽ മലയാളവും പ്രചുരമായിരിക്കുന്നു. പിൽക്കാലത്തുണ്ടായിട്ടുള്ള ആട്ടക്കഥകളിലും ഈ സങ്കരഭാഷ ആദരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതായി കാണ്മാൻ കഴിയും. സാഹിത്യഗുണത്തിൽ രാമനാട്ടത്തിനു വലിയ മേന്മയൊന്നുമില്ലെന്നാണു് നിരൂപകന്മാരുടെ അഭിപ്രായം, എന്നാൽ മലയാളസാഹിത്യപിപഠിഷുക്കളായ വിദ്യാത്ഥികൾക്ക ആ സാഹിത്യത്തിന്നു കേരളവമ്മതമ്പുരാൻ ചെയ്തിട്ടുള്ള സേവനങ്ങളെ തീരെ വിസ്മരിക്കുവാൻ സാധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. എന്തെന്നാൽ അദ്ദേഹം ഒരു പുതിയതരം ദൃശ്യകലയുടെ അവതാരകനായിരുന്നു; എന്നു മാത്രമല്ല അദ്ദേഹം കാണിച്ചുകൊടുത്ത മാർഗ്ഗത്തിൽക്കൂടി പിൽക്കാലത്തു വളരെപ്പേർ സഞ്ചരിക്കുകയും, അവരുടെ സഞ്ചാര

ഫലങ്ങൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിൻെറ പുഷ്ടിക്കു സഹായമായിപ്പരിണമിക്കുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. നൃത്തനപ്രസ്ഥാനത്തിൻെറ മാർഗ്ഗദർശകനെന്ന നിലയിൽ ഈ തമ്പുരാനു ഭാഷാസാഹിത്യത്തിൽ ഉന്നതമായ ഒരു സ്ഥാനമെന്നനോക്കമുണ്ടു.

രാമനാട്ടത്തിൻെറ പരിണാമമാണ് കഥകളി. പതിവുപ്രകാരം കേളികൊട്ടു വഴിക്കാണ് കളിയുണ്ടെന്നുള്ള വിവരത്തെ സാധാരണലോകരെ അറിയിക്കുക. ഈ കളിക്കു വലിയ ഒരുക്കവും വേഷവിധാനവും ആവശ്യമുള്ളതുകൊണ്ടു്, കളിയിൽ പ്രധാനവേഷക്കാരെല്ലാം പകലേ അണിയറയിലേയ്ക്കു തിരിക്കുന്നു. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളിലെന്നതുപോലെ കഥകളിയിലും പൂർവ്വരംഗം ഉണ്ടു്. തിരശ്ശീലയുടെ പുറകിൽനിന്നുകൊണ്ടു ചെയ്യുന്ന പ്രത്യേകതരത്തിലുള്ള ഒരു മാതിരി ആട്ടത്തിലും അതിനെത്തുടർന്നു ചെയ്യുന്ന കുറെ ശ്ലോകങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തിലുമാണ് ഈ പൂർവ്വരംഗം നിബന്ധിച്ചു കാണുന്നതു്. അതിൻെറ ശേഷം തിരശ്ശീല മാററുകയും കഥയിലെ നായകനും നായികയും അരങ്ങത്തുവന്നു മംഗളം ആചരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്നു തോടയം പുറപ്പാടു് എന്നാണ് സംജ്ഞ. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളിലെ നാന്ദിയോടും പൂർവ്വരംഗത്തോടും പ്രധാ

നമായ എല്ലാ കാര്യങ്ങളിലും ഇതിനു ഗണ്യമായ സാദൃശ്യം ഉണ്ടു്.

പിന്നെയാണു് കളിയുടെ ആരംഭം. അതിൻെറ പ്രത്യേകസ്വഭാവം മുൻപൊരിടത്തു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ ചേങ്ങല കൊട്ടുന്ന ജോലികൂടി നിർവ്വഹിക്കുന്ന ഭാഗവതരുടെ പാട്ടിനു അനുഗുണമായി നടന്മാർ അഭിനയിക്കയും തന്മയത്വത്തോടെ ആടുകയും, ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടു ഭാവം വിശദീകരിക്കയും ചെയ്യുന്നതാകുന്നു. കളി സാധാരണമായി രാത്രി മുഴുവൻ ഉണ്ടായിരിക്കും. രാത്രിയുടെ അന്ത്യയാമത്തിലായിരിക്കും കളിയിലെ പ്രധാനവേഷക്കാർ അരങ്ങത്തു പ്രവേശിക്കുന്നതു്. വേഷക്കാരുടെ ജാതിയെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, അവരിൽ അധികം പേരും നായന്മാരും അപൂർവ്വം ചിലർ ബ്രാഹ്മണരും ആകുന്നു. അഞ്ചു വർഷത്തിൽ കുറയാതെ കണ്ടുള്ള ഒരു പരിശീലനം കളിക്കാർക്കു ആവശ്യമാണു്; എങ്കിലേ അവർക്കു ശരിയായ മെയ്‌സ്വാധീനവും നടനസാമർത്ഥ്യവും സിദ്ധിക്കു. കഥകളി വേഷക്കാരുടെ പലതരത്തിലുള്ള നിലകളും ഇരിപ്പുകളും മുഖഭാവങ്ങളുടെ വൈശദ്യവും യഥേഷ്ടം നിയന്ത്രിക്കാവുന്ന നൃത്തങ്ങളുമെല്ലാം ഭരതമുനിയുടെ അങ്ങേഅററത്തെ പ്രതീക്ഷകളെപ്പോലും തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നവയാണു്. ഭരത

പ്രോക്തമായ അഭിനയകലയിലും രഞ്ജനോപ യോഗകലയിലും സ്വതന്ത്രരായ അവർ മിക്ക വാറും പരിപൂർണ്ണത നേടിക്കഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടു്. യുദ്ധം, മരണം, ചുംബനം, ആലിംഗനം മുതലായ പല വിഷയങ്ങളും രംഗത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുവാൻ പാടില്ലെന്നു ഭരതമുനി നിഷേധിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും നമ്മുടെ കളിക്കാർ ആ വക നിബന്ധനകളെ ഒരിക്കലും ഗണിച്ചുവരാറില്ല; അവർ അവയെ ആധുനികരംഗമണ്ഡപത്തിൽ സ്വതന്ത്രമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

ആദരണീയങ്ങളായ ഹിന്ദുപുരാണങ്ങളിൽ നിന്നാണു് കഥയുടെ ഇതിവൃത്തം സാധാരണ എടുക്കാറു് പതിവു്. അക്കാലത്തെ ധീരന്മാരും ദേശാഭിമാനികളുമായ വീരപുരുഷന്മാരെ നായകന്മാരാക്കി കല്പിച്ചു് ഇത്തരം കൃതികൾ നിർമ്മിക്കപ്പെട്ടു കാണാത്തതിൽ വളരെ വ്യസനിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പോർത്തുഗീസുകാരുടെ ആഗമനവും തൽഫലമായി തുടരെത്തുടരെ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്ന യുദ്ധങ്ങളും കീർത്തിപെററ പല വീരസന്താനങ്ങളുടേയും ഉൽപാദനത്തിനു കേരളഭൂമിയെ പ്രോത്സാഹിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു് എന്നുള്ളതു് സംശയരഹിതമായ ഒരു കാര്യമാണു്; എന്നാൽ അവരിൽ ആരുംതന്നെ ഈവക വിനോദങ്ങളിൽ നായകസ്ഥാനം വഹിച്ചു രംഗപ്രവേശം ചെയ്തു കാണുന്നില്ലാ

ത്തിനാൽ യാഥാസ്ഥിതികമായ ഒരു മനസ്ഥിതിയാണു് അക്കാലത്തെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാൎക്കുണ്ടായിരുന്നതെന്നു വേണം ഊഹിക്കുവാൻ. അതെങ്ങനെയായാലും അവർ സ്വീകരിച്ച പുരാണകഥകളിൽ പല മാററങ്ങളും നവീനതകളും വരുത്തിയിട്ടുള്ളതായികാണാം. ഈ മാററങ്ങളും നൂതനകളും, നടനകാര്യത്തിൽ വരാവുന്ന പ്രായോഗികങ്ങളായ പല വിഷമതകളേ ദൂരീകരിക്കുന്നതിനും നടനത്തിൻെറ കലാത്മകമായ ഉൽക്കർഷത്തെ വൎദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും, ഏററവും പ്രാധാന്യമുള്ള ഒട്ടുമിക്ക വേഷക്കാൎക്കും പ്രവേശനത്തിനു ഇടംകൊടുക്കുന്നതിനുംവേണ്ടി കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളവയാണു്.

കഥയുടെ ജീവനമായ സാഹിത്യാംശത്തെ മൂന്നായി തരംതിരിക്കാം. പദ്യങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ ശ്ലോകങ്ങൾ എന്നവയാണു് അവയിൽ ആദ്യത്തേതു്. പദ്യങ്ങൾ ഭാഷയിലും ആകൃതിയിലും സംസ്കൃതാത്മകമായിരിക്കും. പ്രാസം, ദീൎഘദീൎഘസമാസങ്ങൾ, ശബ്ദധ്വനി മുതലായവയുടെ അവതരണത്തിൽ അവ ആൎയ്യഭാഷയായ സംസ്കൃതത്തിൻെറ ആഡംബര സമന്വിതമായ ആകാരത്തിനോടു യോജിച്ചുകാണുന്നു. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളുടെ ശ്ലോകങ്ങളിൽനിന്നു ഇവയ്ക്കു പ്രകടമായ ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ടു്. സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളിലെ ശ്ലോകങ്ങളെല്ലാം തന്നെ രംഗപ്രവിഷ്ടരാകുന്ന കഥാപാത്രങ്ങളുടേതാ

യിരിക്കും; കവിയായ ഗ്രന്ഥകാരന്ന അവയിൽ പ്രവേശത്തിന്ന അനുവാദമില്ല. നേരെമറിച്ചു കഥകളിയിലെ ശ്ലോകങ്ങൾ കവിയുടെ വാക്കായിരിക്കും. ഭൂതഭാവികഥകളെ ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിനും രംഗനിർദ്ദേശം ചെയ്യുന്നതിനും പാത്രസൂചന സാധിക്കുന്നതിനും ഉള്ള ഒരുപായം ആയിട്ടാണു് ശ്ലോകങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നതു്. സൂച്യം മാത്രമായ കഥാംശത്തെ വിസ്തരിക്കാതെ സൂചിപ്പിക്കയും ദൂരവ്യാപകങ്ങളായ സംഭവങ്ങളെ ഒതുക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഈ സ്വഭാവംമൂലം 'ശ്ലോകത്തിൽ കഴിക്കുക' എന്നൊരു ശൈലിതന്നെ നമ്മുടെ ഭാഷയിലുണ്ടായിട്ടുണ്ടു്. ഈ വിഷയത്തിൽ അവ ഷെക്സ്പീയരുടെ 'ഹെൻറി പഞ്ചമൻ' എന്ന നാടകകൃതിയിലെ ഗായകസംഘത്തിൻെറ പ്രവൃത്തിയെയാണു് നിർവ്വഹിക്കുന്നതെന്നു പറയാം. ഈ ശ്ലോകങ്ങൾ എല്ലായ്പോഴും പാടുകമാത്രമേ ചെയ്യാറുള്ളു.

രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗം ദണ്ഡകങ്ങളാകുന്നു. ഉഭയ ഭാഷാസംമിശ്രവും സംഗീതഗുണാത്മകവും ആയ ഒരുതരം നീണ്ട പദ്യങ്ങളാണു് ദണ്ഡകങ്ങൾ. വടിപോലെ നീണ്ടുപോകുന്നതു എന്നു പദാർത്ഥം. ദണ്ഡകത്തിന്ന നന്നാലു പാദങ്ങളും ഓരോ പാദത്തിലും മുമ്മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളും ഉണ്ടാകും. താളത്തിനൊപ്പിച്ചു പാദം മുറിക്കപ്പെ

ട്ടുന്നു. അങ്ങനെ മുറിക്കപ്പെടുന്ന പാദഖണ്ഡങ്ങൾ പാദംപ്രതി മുമ്മൂന്നുവീതം ഉണ്ടായിരിക്കുമെന്നു പറഞ്ഞുവല്ലൊ. അവയിൽ ആദ്യഖണ്ഡത്തിൽ ഗുരുക്കൾകൂടിയും, അന്തിമഖണ്ഡത്തിൽ ലഘുക്കൾകൂടിയും മധ്യഖണ്ഡത്തിൽ ഗുരുലഘുക്കൾ സമമായും ഇരിക്കണം. പ്രാസദീക്ഷയും ഖണ്ഡങ്ങളിലാണു് കാണുക. ഖണ്ഡങ്ങളുടെ ലക്ഷണങ്ങൾ ഭേദിച്ചും യോജിച്ചും വരാം. അതുപോലെ പാദഖണ്ഡങ്ങളുടെ സംഖ്യയും നാലിൽനിന്നും മൂന്നിൽനിന്നും ഒന്നോ രണ്ടോ കൂടിയും അല്ലെങ്കിൽ കുറഞ്ഞും വരാവുന്നതാണു്. ഖണ്ഡം പ്രതിഭേദിച്ചുള്ള പാദങ്ങളോടുകൂടിയ ദണ്ഡകങ്ങളും അപൂർവ്വമല്ല. കഥയിൽ ശ്ലോകങ്ങൾ ചെയ്യുന്ന കൃത്യംതന്നെയാണു് ദണ്ഡകങ്ങളും നിർവ്വഹിക്കുക പതിവു്; എങ്കിലും വ്യത്യാസങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ ഈ നിയമത്തിന്നും കണ്ടുവെന്നു വരാവുന്നതാണു്.

മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗം പദങ്ങളാണു്. അവയുടെ രചന പ്രായേണ ദേശഭാഷയിലായിരിക്കും. ഇവയെയാണു് കളിക്കാർ അഭിനയിച്ചു കാട്ടാറുള്ളതു്. സംസ്കൃതച്ഛന്ദോവൃത്തങ്ങളിലോ ദ്രാവിഡഗാനവൃത്തങ്ങളിലോ അല്ല അവയുടെ നിബന്ധനം; ഗാനതാളങ്ങളുടെ മാത്രാദൈർഘ്യം അനുസരിച്ചു ഈ യതിവിരാമങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ചില പ്രത്യേക നിബന്ധനകൾക്കു വി

ധേയമാക്കി രചിക്കുന്ന ഒരുതരം പാട്ടുകളാണു് അവയിൽ കാണപ്പെടുന്നതു്. രീതിയിൽ അവ സംഭാഷണാത്മകമാകുന്നു. രസഭാവങ്ങളുടെ യഥോചിതമായ പ്രകാശനത്തിനായി സന്ദർഭാനുസരണം പദങ്ങളുടെ ഉച്ചാരണത്തിൽ സ്വരഭേദം വരുത്താറുമുണ്ടു്.

പദങ്ങളെ അവയുടെ ഉള്ളടക്കത്തെ ആസ്പദമാക്കി ശൃംഗാരപദങ്ങൾ, യുദ്ധപദങ്ങൾ, എന്നിങ്ങനെ പലതരത്തിൽ വിഭജിക്കാം. സൂര്യോദയവർണ്ണന ചന്ദ്രോദയവർണ്ണന മുതലായവയും, രാഗാവിഷ്ടരായ നായികാനായകന്മാരിൽ ആരുടെയെങ്കിലും മേൽ അവയുണ്ടാക്കുന്ന ഫലവും അടങ്ങിയ ഖണ്ഡങ്ങളാണു് ഇവയിൽ ഒന്നാമത്തേതു്. പതിഞ്ഞാട്ടമെന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന മന്ദഗതിയിലുള്ള പാദവിന്യാസരീതിയിലാണു് അവയുടെ അഭിനയം. ഈ ഖണ്ഡത്തിന്റെ പുരോഗതിയും അഭിനയവും രാഗത്തിന്റെ ഉദയവികാസങ്ങളെ അനുസരിച്ചാണിരിക്കുക. ശ്ലോകങ്ങളെപ്പോലെ ഭാവത്തെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനു തികച്ചും ശക്തങ്ങളായിട്ടുള്ളവയാണു് പദങ്ങൾ. അതുപോലെ പ്രജ്ഞാപരമായി ഉൽബോധനം ചെയ്യുന്നതിലും അവ സുശക്തങ്ങളാണു്; എന്നാൽ സംഗീതഗുണത്തിൽമാത്രം അവ ശ്ലോകങ്ങളെക്കാളും

വളരെ മേലേയാണു് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതു്. സംഗീതത്തിന്റേയും കവിതയുടേയും ശോഭാജനകമായ ഒരു സമ്മിശ്രണത്തിന്റെ ഫലമാണു് അവ എന്നു പറയാം. സ്വാഭാവികത്വം അവയിൽ അല്പം കുറവാണെങ്കിലും നാടകങ്ങളിലെ ശിഥിലബന്ധങ്ങളായ ഗദ്യങ്ങളേക്കാൾ അവ ഉൽകൃഷ്ടങ്ങൾ ആണു്. അവ തങ്ങളുടെ ഉദ്ദേശ്യത്തെ ഒരുവിധം പൂർണ്ണമായി നിർവ്വഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇങ്ങനെ പാഠങ്ങളും ദണ്ഡകങ്ങളും പദങ്ങളും ചേർന്നതാണു് കഥകളിയിലെ സാഹിത്യത്തിന്റെ ബാഹ്യസ്വരൂപം. പ്രസിദ്ധങ്ങളായ ചില കഥകളെ ഉപജീവിച്ചു് ഒന്നിലധികം കൃതികൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതായിക്കാണാം. ഇതു് മലബാറിന്റെ വടക്കൻപ്രദേശങ്ങളിലും തെക്കൻപ്രദേശങ്ങളിലും പ്രചാരമുള്ളതായി വടക്കൻകഥകളി, തെക്കൻകഥകളി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരം കഥകളികൾ ആദ്യമേതന്നെ ഉണ്ടായിരുന്നു എന്നുള്ള ഐതിഹ്യത്തോടു് യോജിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ ഇന്നു ഈ വ്യതിരേകം പാലിച്ചു കാണപ്പെടുന്നില്ല.

കഥകളിവേഷക്കാരുടെ വേഷവിധാനത്തെപ്പററി ഒരു വാക്കു പറയാതെ ഈ വിവരണം പൂർണ്ണമാവുകയില്ല. ഈ വിനോദം ആദ്യമായി രൂപീകരിക്കുകയും കൊട്ടാരക്കരയിലുള്ള ഗണപതി

ക്ഷേത്രത്തിൽവെച്ച് അരങ്ങേറുകയും ചെയ്ത അവസരത്തിൽ, കളിക്കാർ വളരെ അസംസ്കൃതമായ ഒരു വേഷത്തിലാണ് രംഗത്തിൽ വന്നിരുന്നത് എന്നൂഹിക്കണം. അവർ മുഖരാഗങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല; എന്നാൽ അവയ്ക്കുപകരം അവർ ചുവപ്പ്, കറുപ്പ്, പച്ച മുതലായ ചായങ്ങൾകൊണ്ടു നിറപ്പെടുത്തിയ വർണ്ണകങ്ങൾ ധരിച്ചിരുന്നിരിക്കാം. ശിരോവേഷ്ടനങ്ങൾ ഒരിക്കലും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നില്ല എന്നാണ് കരുതിവരുന്നത്.

വെട്ടത്തു സ്വരൂപത്തിലെ ഒരു രാജാംഗമാണ് വേഷകാര്യത്തിൽ ആദ്യമായി ഒരു മാററം വരുത്തിയത്. കളിക്കാർ മുഖത്തു വർണ്ണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കണമെന്നും, കിരീടങ്ങൾ ധരിക്കണമെന്നും ദേഹങ്ങൾ ഒരുതരം കുപ്പായംകൊണ്ടു മറയ്ക്കണമെന്നും അദ്ദേഹം സിദ്ധാന്തിച്ചു. സംഗീതവിഷയത്തിലുംകൂടി കുറെ മാററങ്ങൾ വരുത്താതിരുന്നില്ല. ആദ്യകാലത്തു പാട്ടുന്നവർതന്നെയായിരുന്നു ആട്ടകയും പതിവത്രെ. അന്നു ചെണ്ട എന്നൊരു വാദ്യം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. വേഷക്കാർക്കുപുറമെ ഒരു ഭാഗവതരേയും ഒരു ചെണ്ടക്കാരനേയുംകൂടി കൂട്ടിച്ചേർത്തതു രംഗവിഷയത്തിൽ വരുത്തിയ ചില നൂതന പരിഷ്കാരങ്ങളായിരുന്നു. ഈ പരിഷ്കാരത്തിനു വെട്ടത്തു സമ്പ്രദായം എന്നാണ് പറയാറ്.

ഓരോന്നും പ്രത്യേകമെടുത്തു നോക്കുകയാണെങ്കിൽ ഈ പരിണാമങ്ങൾ പ്രാധാന്യത്തെ അർഹിക്കുന്നവയാണെന്നു അറിയാവുന്നതാണു്. വർണ്ണകങ്ങളുടെ ഉപയോഗം വിവിധങ്ങളായ ഭാവങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്ന വിഷയത്തിലുള്ള എല്ലാ പരിശ്രമങ്ങളേയും പ്രതിരോധിക്കുക മാത്രമല്ല, പ്രകാശിതമായ രസങ്ങളെ വൈചിത്ര്യഹീനങ്ങളാക്കുന്നതിനു അവശ്യം കാരണമായിത്തീരുകകൂടി ചെയ്യുന്നു. വർണ്ണകങ്ങൾക്കുപകരം വർണ്ണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കാമെന്നായപ്പോൾ ആ വിഷയത്തിലുള്ള തടസ്സം നീങ്ങുകയും മുഖഭാവങ്ങളെക്കൊണ്ടു രസപ്രകടനം സാധ്യമാവുകയും ചെയ്തു. ഇനി രണ്ടാമത്തെ പരിണാമത്തെപ്പററി ആലോചിക്കാം. മുൻപു് ആടുകയും പാടുകയും ഒരാൾതന്നെ ചെയ്യേണ്ടതായി വന്നിരുന്നു. ഒരു ഭാഗവതരെ പുതായി അവതരിപ്പിച്ചപ്പോൾ, ആടിക്കളിക്കുന്ന നടനു അഭിനയത്തിൽമാത്രം തന്റെ ശ്രദ്ധയെ കേന്ദ്രീകരിക്കുവാൻ സൗകര്യം ലഭിച്ചു.

കുറെക്കാലത്തേയ്ക്കു ഈ പരിഷ്കാരങ്ങൾ പ്രചാരത്തിൽ നിന്നു. പിന്നെ, രണ്ടു നമ്പൂതിരിമാർ ഈ വിഷയത്തിൽ സൂക്ഷ്മമായ പഠനം നടത്തുകയും മററുചില പരിഷ്കാരങ്ങൾകൂടി നടപ്പിൽ വരുത്തി ആകൃതിയിലും പ്രകൃതിയിലും കഥകളിയെ മോടിപിടിപ്പിക്കയും ചെയ്തു. ഇന്നു

കാണുന്ന കഥകളി അവരുടെ കാലടിപ്പാടുകളിൽ കൂടി സഞ്ചരിക്കുന്നതാണ്. ഈ പരിഷ്കാരകർത്താക്കളിൽ ഒരാൾ കപ്ളിങ്ങാട്ടു മനയ്ക്കലെയും, അപരൻ കല്ലടിക്കോട്ടു മനയ്ക്കലെയും അംഗമായിരുന്നു. ഇവരുടെ പരിഷ്കാരങ്ങൾക്കു കപ്ളിങ്ങാടൻ സമ്പ്രദായമെന്നും കല്ലടിക്കോടൻ സമ്പ്രദായമെന്നും പേർ പറഞ്ഞുവരുന്നു. രണ്ടും പരസ്പരഭിന്നങ്ങളാണ്. കപ്ളിങ്ങാടൻ രീതിയുടെ സ്വഭാവം ഏകദേശം താഴെ വിവരിക്കുന്ന പ്രകാരമാകുന്നു.

വിവിധവേഷങ്ങൾക്കു വിവിധങ്ങളായ വേഷഭൂഷാദികൾ—ദിവ്യത്വവും രാജത്വവും ഉള്ള അതിപ്രധാനങ്ങളായ വേഷങ്ങൾക്കു ആലവട്ടവും വെഞ്ചാമരവും—ഉപയോഗിക്കുക, ആസുരപ്രകൃതികളായ വേഷക്കാരുടെ നാസികാഗ്രത്തിൽ ഒരു ചെറിയ ചുട്ടിപ്പൂവു കുത്തുക്, മുഖശോഭങ്ങളുടെ ഫലത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നതിനു മുഖത്തു ചുട്ടികൾ കുത്തുക, ആംഗ്യഭാഷ, പല രീതിയിലുള്ള ചുവടുവെപ്പുകൾ മുഖവർണ്ണം, നിണമണിയൽ എന്നിവയിൽ ചില മാററങ്ങൾ വരുത്തുക, ഇവയാണ് കപ്ളിങ്ങാടൻെറ പ്രധാനപരിഷ്കാരങ്ങൾ. കല്ലടിക്കോടൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങൾ പ്രധാനമായി ആംഗ്യഭാഷയിലും പദന്യാസങ്ങളിലും ആകുന്നു. സംഗീതത്തിൽ സംഗതി എന്നു പറയുന്ന അഭിനവപ

രിഷ്കാരം അവതരിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഈ രണ്ടു രീതികളിലും തമ്മിലുള്ള പ്രധാനമായ വ്യത്യാസം താഴെപ്പറയുന്നതാകുന്നു. ആദ്യത്തെ സമ്പ്രദായം ആംഗ്യങ്ങളുടേയും മുഖഭാഗങ്ങളുടേയും പ്രകാശനത്തിൽ അധികം മനസ്സിരുത്തുന്നു. രണ്ടാമത്തേതു് നൃത്തത്തിനും പദവിന്യാസത്തിനുമാണു് പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നതു്. ഭാവപ്രകടനത്തിനു നൃത്തവും പദവിന്യാസവും സഹായമായി ഭവിക്കണമെന്നാണു് കല്ലടിക്കോടന്റെ നിശ്ചയം. വടക്കൻ സമ്പ്രദായം, തെക്കൻ സമ്പ്രദായം എന്നും കൂടി ഇവയ്ക്കു യഥാക്രമം പേരുകൾ ഉണ്ടു്. ആധുനികരംഗങ്ങളിൽ ഇവ രണ്ടിന്റേയും മിശ്രമായ ഒരു രൂപമാണു് കണ്ടുവരാറുള്ളതു്. തൽഫലമായി ഇപ്പറഞ്ഞ നാലു കാര്യങ്ങളും അവയിൽ യോജിച്ചു പ്രവർത്തിച്ചു കാണാവുന്നതാണു്.

വേഷക്കാരുടെ വേഷത്തേയും ഒരുക്കത്തേയും പററി നമുക്കു ചുരുക്കത്തിൽ ഒരു നിരീക്ഷണം കഴിക്കാം. രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്ന വേഷക്കാരെ മിനുക്കു, തേപ്പു്, താടി, എന്നു് മൂന്നിനമായി തരം തിരിക്കാം. ഇവയിൽ രണ്ടാമത്തേതായ തേപ്പു്, പച്ച, കത്തി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടായും, മൂന്നാമത്തേതായ താടി കറുത്ത താടി, വെളുത്ത താടി, ചുകന്ന താടി എന്നിങ്ങനെ മൂന്നായും പിന്നെയും പിരിയുന്നു. മിക്കവാറും എല്ലാ കഥകളി

ലും ചുകന്ന താടി ഒരു പ്രധാനമായ വേഷമാണ്. കറുത്ത താടിക്കു കരി എന്നും വെളുത്ത താടിക്കു വെള്ളത്താടി എന്നും കൂടി പേരുകൾ പറയാറുണ്ട്.

ഇനി ഇവയിൽ ഓരോന്നിനേപ്പററിയും സംക്ഷിപ്തമായി പ്രസ്താവിക്കാം:—

മുഖത്തിൻെറ മിനുക്കൽതന്നെയാണ് മിനുക്ക്. ചുമപ്പും മഞ്ഞയും ആയ മനയോല കൂട്ടിക്കലത്തിയതാണ് മുഖം മിനുക്കിനു ഉപയോഗിക്കുക. വളരെ നേമ്മയിലേ അതു് തേയ്ക്കൂ. കണ്ണിൻെറ അധരോത്തരഭാഗങ്ങളും പുരികവും കറുപ്പുകൊണ്ടു രേഖപ്പെടുത്തിയിരിക്കും. അതുപോലെ ചുണ്ടുകളും കണ്ണിൻെറ ഉൾംബ്ഭാഗത്തെ വെള്ളയും, ചുണ്ടപ്പൂവുകൊണ്ടു ചുവപ്പിക്കും. നെററിയിൽ കുലചിഹ്നമായ ഗോപിയും കാണും. ഈ മുഖരഞ്ജനം സാധാരണ സ്ത്രീകൾ, ഋഷികൾ, സിദ്ധന്മാർ, ബ്രാഹ്മണർ, അപ്രധാനപാത്രങ്ങൾ മുതലായ വേഷക്കാർക്കാണ്. പ്രായേണ ഇവർ മൃദുലപ്രകൃതികളും സൽസ്വഭാവികളുമായിരിക്കും.

തേപ്പ്:— തേപ്പു പച്ചയെന്നും കത്തി എന്നും രണ്ടു തരത്തിലുണ്ടെന്നു മുൻപുതന്നെ പറഞ്ഞുവല്ലൊ. മിക്ക കഥകളിലേയും നായകൻ പച്ചയായിരിക്കും. വ്യത്യസ്തങ്ങളായ ഉദാഹരങ്ങളും ഇല്ലായ്കയില്ല. രാജകുമാരന്മാർക്കും സാധുജ

നങ്ങൾക്കുംകൂടി പച്ച ഉപയോഗിക്കാറുണ്ടു്. മിനുക്കിനേക്കാൾ കുറച്ചുംകൂടി പണിക്കൂടുതലുള്ള ഒരു മുഖരാഗമാണിതു്. ഇതിന്നു മുഖത്തു ആദ്യം പച്ച മനയോലയാണു് തേയ്ക്കുക. അതിന്നുശേഷം, നല്ലവണ്ണം കലക്കി പശിമപ്പെടുത്തിയ വെള്ള അരിമാവുകൊണ്ടു് കവിൾത്തടത്തിന്റെ ഓരത്തിൽക്കൂടി ചുട്ടി കുത്തും. ഇതു്, നെററിത്തടത്തിൽ വരയ്ക്കപ്പെട്ടതും കിരീടത്തിന്റെ സംസ്ഥാനത്തിനുള്ള അധോരേഖയായി വർത്തിക്കുന്നതുമായ ചുട്ടിനാടയെ തൊട്ടിരിക്കുന്നതാണു്. കണ്ണുകളും പുരികങ്ങളും ചുണ്ടുകളും മിനുക്കിലെന്നപോലെ നിറപ്പെടുത്തിയിരിക്കും. പച്ചയിന്മേൽ ചെയ്തിട്ടുള്ള ഒരു പരിഷ്കൃതിയാണു് കത്തി. പച്ചയേക്കാൾ ഒരു പടികൂടി കടന്നിട്ടാകുന്നു ഇതിന്റെ നില. സീമാന്തധവളരേഖയോടുകൂടിയ പച്ചയുടെ ഉള്ളിൽ മൂക്കിന്റെ ചുററുമായി മററൊരു വെള്ളച്ചുട്ടികൂടി ഇതിൽ കാണാം. ഈ ചുട്ടിയുടേയും മൂക്കിന്റേയും നടുവിലുള്ള സ്ഥലം ചുമപ്പുകൊണ്ടും മൂക്ക പച്ചകൊണ്ടും അങ്കിതമായിരിക്കും. ഈ രക്തരഞ്ജനം അരയിഞ്ചു വണ്ണത്തിൽ മൂക്കിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിൽക്കൂടെ നെററിത്തടംവരെയും പുരികക്കൊടിക്കു മീതെയും വ്യാപിച്ചിരിക്കും. നാസികയുടെ അഗ്രഭാഗത്തിൽ ഗോളാകൃതിയിലുള്ള ഒരു വെളുത്ത ചുട്ടിപ്പൂവും

പതിക്കപ്പെട്ടിരിക്കും. ഉഗ്രപ്രകൃതിക്കാക്കാണ് ഈ വേഷം. രംഗത്തിൽ ഭയാനകവും ഉദ്ധതവുമായ ഒരു അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനു ഈ വേഷത്തിനു കഴിയും. പ്രതിനായകനും ആസുരരക്തം നാഡികളിൽക്കൂടെ പ്രവഹിക്കുന്ന ഇതര പാത്രങ്ങൾക്കും ഈ വേഷമാണ് പതിവ്.

താടി:— കത്തിയേക്കാൾ കുറച്ചുകൂടി കാഴ്ചയ്ക്കു ഭയങ്കരനാണ് താടി. കരി, വെള്ള, ചുമപ്പ് ഇങ്ങനെ മൂന്നാണ് താടി എന്നു മുൻപുതന്നെ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞിട്ടുണ്ടല്ലൊ. താടിയുടെ വർണ്ണത്തെ ആശ്രയമാക്കിയാണ് സംജ്ഞകൾ നൽകിയിരിക്കുന്നതു്. വേഷാലങ്കരണത്തിൽ അപരിത്യാജ്യമായ ഒരു ഭാഗമാണ് ഇതു്. ഇതിൽ സീമാന്തരേഖയ്ക്കുള്ളിലെ ചുട്ടി നാസികയെ വലയംചെയ്തു ലലാടത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിക്കുന്നതിനു പകരം നയനങ്ങളുടെ ചുററിലുംകൂടി ചുട്ടിനാടയെ സമീപിച്ചവസാനിക്കുന്നു. ഇവയുടെ അററങ്ങളും മദ്ധ്യപ്രദേശവും ചുട്ടിപ്പൂവുകൊണ്ടു അലംകൃതമായിരിക്കും. നേത്രപ്രാന്തങ്ങളിൽ കറുപ്പുചായമായിരിക്കും. ദൃപ്തരും ദുഷ്ടരും ദുഷ്കർമ്മനിരതരുമായ പാത്രങ്ങൾക്കായിരിക്കും ഇത്തരം വേഷം.

ഏവംവിധമായ മുഖരഞ്ജനം ഭാവപ്രകാശനത്തിനു തുലോം സഹായിക്കുന്നുണ്ടു്. രഞ്ജനങ്ങളിൽ കാണുന്ന നിറങ്ങളും ചുട്ടികളും വിവി

ധങ്ങളായ കഥാപാത്രങ്ങളിൽ മുഖ്യമായി സ്ഫുരിക്കുന്ന രസഭാവങ്ങൾക്കു അനുരൂപമായി കണ്ടുപിടിച്ചിട്ടുള്ളതാണു്. തീവ്രങ്ങളായ വികാരങ്ങളെ പൂർണ്ണമായി ആവിഷ്കരിക്കുവാൻ അവസരം നൽകുന്ന ഒരു ദൃശ്യകലയത്രെ കഥകളി. ആട്ടക്കഥകളുടെ രംഗപ്രയോഗത്തിൽ സ്ത്രീകൾക്കു് അപ്രധാനമായ ഭാഗം മാത്രമേ ഉള്ളു എന്നു് ആ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പരമമായ സരളതതന്നെ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ടു്. പരുഷതരമായ കൃത്യം നിർവ്വഹിക്കേണ്ടിവരുമ്പോൾ, അതിനനുരോധമായ വേഷവിധാനം സ്ത്രീകഥാപാത്രങ്ങൾക്കും കല്പിക്കാറുണ്ടെന്നുള്ളതു് ശ്രദ്ധാർഹമായ സംഗതിയാകുന്നു. അതുപോലെതന്നെ, പ്രേമമാണു വർണ്ണ്യമെങ്കിൽ, ഉൽക്കടമായ സംഭോഗശൃംഗാരത്തെയോ തീവ്രമായ വിപ്രലംഭത്തെയോ ആണു് സാമാന്യമായി അഭിനയിക്കുന്നതു്. ശക്തിമത്തും പ്രവൃദ്ധവുമായ സ്തോഭത്തിനനുരോധമായിരിക്കുന്നു കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഭാവപ്രകടനവും. വർണ്ണത്തിലും തൽഫലത്തിലും ശാസ്ത്രീയമായ ദൃഷ്ടിയോടുകൂടി സ്വാഭാവികമായി നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള മുഖരഞ്ജനരീതിയാണു് ഈ ദൃശ്യപ്രയോഗത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ഭാവപ്രകടനത്തിനു് അതു് അനുരൂപമായിരിക്കയും ചെയ്യുന്നു.

മുഖരഞ്ജനത്തിന് അനുയോജ്യമായിട്ടാണ് വേഷവിധാനം. കിരീടം, കൊരലാരം, ഉത്തരീയം, ഉടുത്തുകെട്ട് ഇവയാണ് ഇതിൽ പ്രധാനം. കിരീടത്തിൽത്തന്നെ പാത്രസ്വഭാവം അനുസരിച്ച് മാററമുണ്ട്. ദുഷ്ടന്മാരും ബലിഷ്ഠന്മാരുമായ പ്രതിനായകന്മാരുടെ കിരീടം സൌമ്യപ്രകൃതികളായ നായകന്മാരുടേതിനെ അപേക്ഷിച്ച് ബൃഹത്തരമായിരിക്കും. ചുവന്നതാടിയുടെ കിരീടമാണ് ഏററവും വലുതു്. മഹർഷിമാരുടെ മുടി ഇതിൽനിന്നെല്ലാം ഭിന്നമാകുന്നു. ശ്രീകൃഷ്ണന്റെ മുടി മയിൽപ്പീലികൊണ്ടു കമനീയമായി അലങ്കരിച്ചിരിക്കും. പച്ചവേഷക്കാരും ചുട്ടിവേഷക്കാരും കാതിൽ കുണ്ഡലവും വതംസമായി ചെവിക്കുത്തും ധരിക്കുന്നു. സ്ത്രീവേഷക്കാർ കുണ്ഡലം മാത്രമേ അണിയുന്നുള്ളു.

പുറം തുറന്നിരിക്കത്തക്കവണ്ണമുള്ള കവചം ധരിച്ച മാറിടത്തിൽ തകിടുപതിച്ച ഉരസ്ത്രം അണിഞ്ഞു് അതിന്റെ മീതെ കൊരലാരം ഇടുന്നു. എന്നാൽ മുനികളും വലലാദികഥാപാത്രങ്ങളും മാറിൽ ഉടുപ്പോ തകിടുപതിച്ച ഉരസ്ത്രമോ അണിയാറില്ല. കഴുത്തിൽ മാലകൾ മാത്രം അണിയും. ഉത്തരീയങ്ങളുടെ എണ്ണം കഥാപാത്രങ്ങളുടെ പ്രാമാണ്യമനുസരിച്ച് കൂട്ടുകയോ കുറയ്ക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതാണ്. പ്രധാന നടന്മാർ ശ്വേതോത്ത

രീയങ്ങൾക്കു പുറമേ ഒരു രക്തോത്തരീയവും അണിയാറുണ്ട്. തോൾവള, കടകം മുതലായ ആഭരണങ്ങൾ കൂടി ആയാൽ ഉടലിലെ അണിയലൊക്കെയായി. സ്ത്രീവേഷക്കാർ അരയിൽ ഒഢ്യാണം അണിയുക പതിവാണ്.

ഉടുത്തുകെട്ടു നടന്റെ ചരണങ്ങൾ യഥേഷ്ടം വ്യാപരിക്കത്തക്കവണ്ണമാകുന്നു. ഏകദേശം ഒരടി വീതിയിൽ വക്കത്തു കസവുകളോടുകൂടി ഉണ്ടാക്കിയിട്ടുള്ള വസ്ത്രഖണ്ഡങ്ങൾ ചേർത്താണ് ഉടുത്തു കെട്ടുന്നതു്. രണ്ടു പാർശ്വത്തിലും ഉടുത്തുകെട്ടിനു മീതെ പ്രധാന നടന്മാർക്കു് പട്ടുകൊണ്ടുള്ള ഓരോ അങ്കവാലും ഉണ്ടായിരിക്കും. മുൻഭാഗത്തു് മുന്തി എന്നു പറഞ്ഞുവരുന്നതും ചിത്രവേലകളാൽ ഭംഗി കവിഞ്ഞതും ആയ ഒരു ക്ഷൗമഖണ്ഡം അററത്തു തൊങ്ങലോടുകൂടി ധരിച്ചിരിക്കും. നടന്റെ കാലുകളിലുള്ള നൂപുരങ്ങളുടെ 'ചിലും ചിലും' എന്ന കിലുക്കം തിരശ്ശീലയ്ക്കു പിറകിൽ കേൾക്കുമ്പോഴേയ്ക്കും സന്ദർശകന്മാരുടെ കണ്ണിൽനിന്നു ഉറക്കം മാറി നിൽക്കുകയായി.

മിക്കവാറും പ്രാകൃതികമായ രംഗവിധാനത്തിനു യോജിച്ച വിധത്തിൽ പൗരാണികമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തെ സൃഷ്ടിക്കത്തക്കവണ്ണം കല്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണ് ഈ വേഷരചന എന്നു സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. നടന്മാരുടെ കരചരണാദികൾക്കു് ഒരു ഭാരംതന്നെ

യായിരിക്കാമെങ്കിലും മന്ദമോ ത്വരിതമോ ആയ ഗതിഭേദങ്ങൾക്കോ, ഇതരാനുരോധമായ നിലയ്ക്കോ ഈ വേഷകല്പനം പ്രതിബന്ധമായിത്തീരുന്നില്ല. സാഹിത്യാനുഭവപൂർണ്ണവും സംഗീതഭംഗീതരംഗിതവുമായ ഭാഷയ്ക്കു യോജിച്ച വിധത്തിലുള്ള അന്തസ്സും ഗാംഭീര്യവും കലർന്നതാണു് ഈ വേഷസമ്പ്രദായം എന്നു സ്പഷ്ടമാകുന്നു. ഹിന്ദുക്കളുടെ പ്രതിരൂപാത്മകമായ അനുകരണത്തിനു അനുരോധവുമായിരിക്കുന്നു ഇതു്. വൈചിത്ര്യത്തിനു വകയില്ലാത്തവിധത്തിലാണെങ്കിലും ആഡംബരപൂർണ്ണമായിരിക്കുന്ന ഈ രീതി, 'തച്ചൽപ്രസ്ഥാ'നക്കാർക്കു് പക്ഷേ രുചിച്ചില്ലെന്നു വരാം. എന്നാൽ, രസഭാവസ്ഫുരണത്തിനുള്ള സാമർത്ഥ്യത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഇതു് മറ്റൊന്നിനെക്കാളും താഴെയല്ല. ഒരു കഥാപാത്രത്തിന്റെ ആകൃതികൊണ്ടു തന്നെ, സ്വഭാവവും, പ്രവൃത്തിയും, തൽപ്രേരകങ്ങളായ സഹജഭാവങ്ങളും ഗമ്യമായിത്തീരുന്നു. വേഷരചനയിൽക്കൂടി കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെ വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതു് കലാദ്രഷ്ടാവിന്റെ സാമർത്ഥ്യമാണെങ്കിൽ, ആ കലാശാഖയിൽ നമ്മുടെ ദൃശ്യവിനോദപ്രവർത്തകന്മാർ വളരെ വിജയം നേടിയിട്ടുണ്ടു്.

ചെണ്ട, മദ്ദളം, ചേങ്ങല, ഇലത്താളം ഇവയാണു രംഗത്തിൽ താളലയവും മേളക്കൊഴുപ്പും ഉ

ണ്ടാകുന്നതു്. ഒരു വലിയ നിലവിളക്കു കൊളുത്തി വച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ വെളിച്ചം മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കയുള്ളുവെങ്കിലും, നടന്റെ മുഖവർണ്ണത്തിനു ദീപ്തിയുണ്ടാക്കി ഭാവസ്ഫുരണത്തിനു സഹായിക്കുവാൻ അതിന്റെ ജ്വാല ശക്തമായിരിക്കും. വിളക്കും, ഇടയ്ക്കു പിടിക്കുന്ന തിരശ്ശീലയും മാത്രമേ സന്ദർശകന്മാർക്കും രംഗത്തിനും മദ്ധ്യത്തിൽ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളു.

viii ഉപസംഹൃതി.

കേവലം ലൗകികങ്ങളായ ദൃശ്യപ്രയോഗങ്ങളിൽ മുഖ്യമായവയെക്കുറിച്ചു പ്രതിപാദിച്ചു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. പൊറാട്ടുകളി, നവീനനാടകം ഇവയെക്കുറിച്ചുകൂടി ഒന്നും പ്രസ്താവിക്കാതെ ഈ പ്രകരണം ഉപസംഹരിക്കുന്നതു് അയുക്തമായിരിക്കും.

ചില താണ വർഗ്ഗക്കാരുടെ ഇടയിലാണു് പൊറാട്ടുകളിക്കു പ്രചാരമുള്ളതു്. രംഗം ഏകദേശം കഥകളിക്കുള്ളതുപോലെതന്നെ. പക്ഷേ, അഭിനയത്തിലും വേഷരചനയിലും ഗണ്യമായ അന്തരം ഉണ്ടു്. ഈ വിഷയങ്ങളിൽ പുതിയ നാടകങ്ങളോടാണു് അധികം അടുപ്പമെന്നു തോന്നുന്നു. ഏതെങ്കിലും സംസ്കാരത്തിന്റേയോ പരിഷ്കാരത്തിന്റേയോ ഛായതന്നെ പൊറാട്ടുകളി

യിലില്ല. പൂർവ്വതീരത്തുനിന്നു കേരളത്തിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുവന്ന ഒരുതരം ദൃശ്യവിനോദമാണതെന്നാണ് തോന്നുന്നതു്. സൗന്ദര്യപരമോ സാഹിത്യവിഷയകമോ നാടകീയമോ ആയി കഥകളിക്കുള്ള സമുന്നതസ്ഥാനത്തിലേയ്ക്കു അകലെനിന്നു് ഒന്നു് എത്തിനോക്കാൻപോലും അതിനർഹതയില്ല.

നൂതന നാടകശാഖയിൽ കേരളീയർക്കു് അധികം അഭിമാനിക്കുവാൻ വകയില്ലെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കഥകളിക്കുണ്ടായിരുന്ന സാർവ്വത്രികപ്രചാരമായിരിക്കണം അതിനു ഹേതു. കേരളവർമ്മ വലിയ കോയിത്തമ്പുരാൻ അഭിജ്ഞാനശാകുന്തളം വിവർത്തനം ചെയ്തപ്പോൾ കന്യാകുമാരിമുതൽ കാസരകോട്ടുവരെ ആ കൃതി അഭിനയിക്കുകയുണ്ടായി. തന്മൂലം ഉണ്ടായ നാടകഭ്രമത്തിൽ ഭാഷാകവികൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ മുഖ്യമായവയൊക്കെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കു തർജ്ജമ ചെയ്തെങ്കിലും, സംസ്കൃതരൂപകങ്ങളെ അനുകരിച്ചു പലരും നാടകരചനയ്ക്കു് ഉത്സാഹിച്ചെങ്കിലും, കേരളീയ നാടകവേദിയെ അചിരേണ തമിഴ സംഗീതനാടകങ്ങൾ കീഴടക്കുകയാണുണ്ടായതു്. എന്നാൽ വേഷം കെട്ടിയ ഗായകന്മാരുടെ പാട്ടുകച്ചേരി മാത്രമായ അവയ്ക്കു് ഏറനാളുകളെ വളരെക്കാലം ആകർഷിക്കുവാൻ

കഴിഞ്ഞില്ല. പ്രഹസനങ്ങളും ഗദ്യനാടകങ്ങളും തമിഴ്നാടകങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തിനു ഗണ്യമായ തടസ്ഥമുണ്ടാക്കി. വിവൎത്തനങ്ങളോ, സ്വതന്ത്രങ്ങളോ, അനുകരണങ്ങളോ ആയ ഗദ്യനാടകങ്ങളും പ്രഹസനങ്ങളും കേരളത്തിൽ സുലഭമായിത്തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നു. *

---

* ഒരു പക്ഷാന്തരം—രാമനാട്ടത്തിന്റെ കൎത്താവായ വഞ്ചിപാല വീരകേരളവൎമ്മാവ് ആരാണെന്നുകൂടി ആലോചിക്കാം. കൊട്ടാരക്കരെ ഗണപതിക്ഷേത്രത്തിൽ വച്ചാണ് ആദ്യമായി രാമനാട്ടം അരങ്ങേറിയതു് എന്നും, കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ അഭ്യൎത്ഥനയാണ് സാമൂതിരി മഹാരാജാവ് നിരസിച്ചതെന്നുമുള്ള ഐതിഹ്യങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കീട്ടാണ് കേരളവൎമ്മാവെ കൊട്ടാരക്കരെ സ്വരൂപത്തിലെ അംഗമായിട്ടു കരുതിപ്പോന്നിട്ടുള്ളതു്. പ്രസ്തുതമായ രണ്ടാമത്തെ ഐതിഹ്യം വേറെ രൂപത്തിലും പ്രചരിക്കുന്നുണ്ടെന്നും, ആയതിനാൽ ഐതിഹ്യം വിശ്വാസയോഗ്യമല്ലെന്നും സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു ശ്രീമാൻ കൃഷ്ണൻനായർ രാമനാട്ടത്തിനു വേറെ ഒരു കാലം ഉദ്ഭാവനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്. ശങ്കരകവിയെ ഏകീകരിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ശ്രീമാൻ നായരുടെ അഭിപ്രായത്തോടു ഞങ്ങളും തീരെ യോജിക്കുന്നില്ലെന്നു ആദ്യമായി പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. എന്നാൽ ശ്രീമാൻ നായർ സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഐതിഹ്യത്തിന്റെ രൂപാന്തരം പ്രകൃതത്തിൽ ശ്രദ്ധേയമായിത്തോന്നുന്നു. പ്രസ്തുതൈതിഹ്യപ്രകാരം കൃഷ്ണാട്ടക്കാരെ ആവശ്യപ്പെട്ടതു് കോട്ടയത്തു തമ്പുരാനാണത്രെ. സാമീപ്യത്തെ അടിസ്ഥാനപ്പെടുത്തിനോക്കിയാൽ ഐതിഹ്യത്തിന്റെ ഈ രൂപമാണ് ഏററവും സംഭാവ്യമായിട്ടുള്ളതു്. അടുത്തു് വടക്കു സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന ഒരു സ്വരൂപി ആവശ്യപ്പെട്ടപ്പോൾ കൃഷ്ണാട്ടക്കാരെ അയച്ചുകൊടുക്കാത്തതു് ഒരു അപമാനമായി കോട്ടയത്തു തമ്പുരാൻ തീരുമാനിച്ചാൽ, അതിൽ ഒട്ടുംതന്നെ അത്ഭുതപ്പെടുവാനില്ല. പ്രത്യുത, എത്രയോ ദൂരെ തെക്കോട്ടു നീണ്ടുകിടക്കുന്നതും, കുന്നലക്കോനാതിരിയുടെ പരമശത്രുക്കളുടെ നടുമുറിയിൽക്കൂടിപ്പോയി എത്തിച്ചേരേണ്ടതു

മായ കൊട്ടാരക്കര സ്വരൂപത്തിലേക്കു് അത്തരത്തിൽ ഒരു മറുപടി കൊടുത്താൽ ആയതു് ഒരു അപമാനമായി കരുതേണ്ടതില്ല. ഏതായാലും അഭ്യുത്ഥാനനിരസനം ആണു് നവീനസാഹിത്യപ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങുന്നതിലേക്കു ഒരു പ്രേരകമായിത്തീൎന്നതെങ്കിൽ, അപേക്ഷകൻ കോട്ടയം സ്വരൂപിയായാൽ അത്യധികം അനുരൂപമായിരിക്കും. അങ്ങനെ വരുമ്പോൾ വഞ്ചിപാലവീരകേരളൻ എന്തുകൊണ്ടു് കോട്ടയം തമ്പുരാനായിക്കൂടാ?

രാമനാട്ടക്കാരനായ വഞ്ചികേരളവൎമ്മാവു് കോട്ടയത്തെ തമ്പുരാനായിരിക്കാമെന്നൂഹിക്കുന്നതിലേക്കു് ഉപോൽബലകമായി വേറെ ചില സംഗതികൾ കൂടിയുണ്ടു്. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ഗുരുവായ ശങ്കരൻ മദ്ധ്യകേരളീയൻ; ഗ്രന്ഥകാരൻ വന്ദിച്ചിട്ടുള്ളതു് തിരുവില്വാമലയെത്തേവരേയും ഇരിഞ്ഞാലക്കുടെ സംഗമേശ്വരനേയും മാത്രമാണു്. രാമനാട്ടത്തെ തുടൎന്നുണ്ടായിട്ടുള്ള കഥകളികൾ കേരളവൎമ്മാവിന്റെ മരുമകനായ കേരളവൎമ്മാവിന്റേതു്; ഇവയെ തുടൎന്നുണ്ടായതു് ഇരിഞ്ഞാലക്കുടക്കാരനായ ഉണ്ണായിവാരിയരുടെ നളചരിതം. കൃഷ്ണാട്ടത്തിനു കൊട്ടാരക്കരെപ്പോകുവാനുള്ള ബുദ്ധിമുട്ടുപോലെതന്നെയാണു് രാമനാട്ടത്തിനു കോട്ടയം കേരളവൎമ്മാവായി ഒരു ബന്ധം ലഭിക്കുവാനുള്ള ബുദ്ധിമുട്ടും. രാമനാട്ടത്തിന്റെ ഉത്ഭവവും കോട്ടയം തമ്പുരാക്കൽ നിന്നാണെന്നു് ഊഹിക്കുന്ന പക്ഷം ഈ വൈഷമ്യമില്ലാതാനും. പുറമെ ഉമയമ്മറാണിയുടെ സേവകനായ വഞ്ചിപുരളീശൻ കേരളവൎമ്മാവു് വഞ്ചിബിരുദു് ഉറച്ചു് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും, രാമനാട്ടക്കാരനായ കേരളവൎമ്മാവും അപ്രകാരം ഈ ബിരുദു് ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടും, ഈ രണ്ടു കേരളവൎമ്മന്മാരും ഒരേ കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങളെന്നു വിചാരിക്കുന്നതു് ഒട്ടുംതന്നെ അസ്ഥാനത്തിലല്ല. മാത്രമല്ല, വഞ്ചിബിരുദിന്റെ വ്യാപ്തിയും ചരിത്രവും നോക്കുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിൽ വിചാരിക്കുന്നതാണു് സമീചീനതരമെന്നുകൂടി പറയേണ്ടതുണ്ടു്. പുറമെ, വഞ്ചിപുരളീശൻ കേരളവൎമ്മാവു് തീപ്പെട്ടപ്പോൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശേഷക്രിയ ചെയ്യുവാനായി ഉമയമ്മറാണി 'നെടുമങ്ങാട്ടു് കോയിക്കൽ നിന്നു' കേരളവൎമ്മാവെ വരുത്തി ക്രിയ നടത്തിച്ചു എന്നു് ശ്രീമാൻ പരമേശ്വരയ്യർ പറഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ടു്. അമ്മാമനുള്ള 'വഞ്ചിബിരുദു്'

൩. മദ്ധ്യവർത്തികളായ ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങൾ.

കേവലം ലൗകികമെന്നോ മതപരമെന്നോ വ്യവഹരിക്കുവാൻ നിവൃത്തിയില്ലാത്തവയെയാണു 'മദ്ധ്യവർത്തി'കളായി ഗണിച്ചിട്ടുള്ളതു്. ഇക്കൂട്ടത്തിൽ മൂന്നു ദൃശ്യവിനോദങ്ങൾ ആണു് മുഖ്യമായവ: സംഘക്കളി, കൃഷ്ണനാട്ടം, കൂത്തു്. ഓരോന്നിനും ഓരോ നിലയിൽ പ്രാധാന്യമുണ്ടു്. ഐതിഹ്യം വിശ്വസനീയമാണെങ്കിൽ, രാഷ്ട്രീയ

മരുമകനുമുണ്ടായിരുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുന്നതു് ന്യായമാണല്ലോ. വഞ്ചിപുരളീശൻ അമ്മാമൻ കേരളവർമ്മനോടൊപ്പം മരുമകൻ പുരളീശൻ കേരളവർമ്മാവും തെൻകേരളത്തിൽ ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നാണല്ലോ അയ്യരുടെ പ്രസ്താവനയിൽനിന്നു തെളിയുന്നതു്. അമ്മാവനെപ്പോലെതന്നെ മരുമകൻ തമ്പുരാനും കുറച്ചു വിദ്വത്വവും കവിതയും ഉണ്ടായിരുന്നുവെന്നൂഹിക്കുന്നതു് അസ്ഥാനത്തിലല്ല. മരുമകൻ വഞ്ചി (പുരളീശൻ) കേരളവർമ്മാവു് രാമനാട്ടമെഴുതി കൊട്ടാരക്കരെ അരങ്ങേററിച്ചുവെന്നു് എന്തുകൊണ്ടു വിചാരിച്ചുകൂടാ? ഈ മതത്തെ അന്യഥാകരിക്കുന്നതായ ചരിത്രസംഗതികളൊന്നും ഇതേവരെ കണ്ടിട്ടില്ലെന്നുംകൂടി ഈ പ്രകൃതത്തിൽ പറയേണ്ടതുണ്ടു്. ഈ അഭിപ്രായം സ്ഥലദൃഷ്ട്യാ ഐതിഹ്യത്തിനുള്ള ന്യൂനത പരിഹരിക്കുന്നുണ്ടെന്നുമാത്രമല്ല, മദ്ധ്യകേരളത്തോടുകൂടിയുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ബന്ധം, രാമനാട്ടത്തെത്തുടർന്നുണ്ടായ കഥകളികളോടുള്ള കോട്ടയം തമ്പുരാന്റെ ബന്ധം എന്നീ സംഗതികൾ ഓർക്കുമ്പോൾ അത്യന്തം സംഗതമായിത്തോന്നുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ടു്. ഈ വിഷയത്തെപ്പററിയുള്ള ദീർഘചർച്ച തൽക്കാലം നിർത്തിവെയ്ക്കേണ്ടതുകൊണ്ടു്, സാഹിത്യപ്രണയികളുടെ ശ്രദ്ധയെ ഈ വിഷയത്തിലേയ്ക്കു ക്ഷണിക്കണമെന്നുമാത്രമേ ഈ പ്രകൃതത്തിൽ ഞങ്ങൾ ഉദ്ദേശിച്ചിട്ടുള്ളു.

മായ ഉദ്ദേശ്യം ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കാൻ അവകാശമുള്ള ഒരു മതകർമ്മാനുഷ്ഠാനത്തെ ആസ്പദമാക്കി നിർമ്മിച്ചതാണ് സംഘക്കളി. സാമുദായികവും രാഷ്ട്രീയവും ആയ പരിഷ്കാരത്തിന് പരിഹാസത്തെ ആയുധമാക്കുവാനും ഫലിതമയങ്ങളായ വിനോദഗാനങ്ങൾ പുഷ്ടി പ്രാപിക്കുവാനും ഇതു് ഹേതുവായിത്തീർന്നു. ബംഗാളിലെ 'യാത്ര', വിനോദങ്ങളിൽ പക്ഷേ വികാസം പ്രാപിച്ചിരിക്കാവുന്ന ഒരു ഹൈന്ദവനാടകസമ്പ്രദായത്തിന്റെ ഉത്ഭവവും പരിണാമവും ഊഹിക്കുന്നതിനു കൃഷ്ണാട്ടം പ്രയോജകമായിത്തീരുവാനിടയുണ്ടു്. കഥകളിക്കും അതിനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധം മുമ്പു് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണല്ലോ. കൂത്തിനാണ് സർവ്വോന്നതസ്ഥാനം. അതിനു കുറെക്കൂടി വ്യാപകമായ മഹത്വമുണ്ടു്. ഹൈന്ദവനാട്യശാസ്ത്രസമ്പ്രദായങ്ങൾ അല്പമെങ്കിലും മാറാതെ സജീവമായി ദൃശ്യമാകുന്നതു പ്രസ്തുത വിനോദത്തിലാകുന്നു. ഭാസനാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള വാദപ്രതിവാദത്തിൽ സംഗതങ്ങളായ ചില അഭ്യൂഹങ്ങൾക്കും ഈ കല ഉപകരിക്കുന്നതാണ്. മതത്തിനോടു വക്തവ്യമായ ബന്ധമില്ലെങ്കിലും മതപരമായ ഒരന്തരീക്ഷം ഈ മൂന്നു ദൃശ്യകലാഭേദങ്ങളിലും സംക്രമിച്ചിരിക്കുന്നതായി ക്കാണാവുന്നതിനാലാണ് ഇവയെ 'മദ്ധ്യവർത്തി'കളാക്കി കല്പിച്ചതു്.

സംഘക്കളി.

സംഘക്കളിയുടെ ആഗമം എങ്ങനെ എന്നു് ഇനിയും നിർണ്ണയിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ലൗകികമോ, മതപരമോ ആയ ഏതെങ്കിലും ദേശീയോദ്ദേശത്തോടുകൂടി അനേകം സംഘങ്ങൾ അടങ്ങിയ പൗരവിഭാഗങ്ങൾ സമ്മേളിക്കുകയും താദൃശസന്ദർഭങ്ങളിൽ ദൃശ്യങ്ങളായ ചില വിനോദങ്ങളാൽ രസിക്കയും ചെയ്തിരിക്കണമെന്നും സംഘക്കളിയായി പരിണമിച്ചതു് ആ പ്രകടനങ്ങളായിരിക്കണമെന്നുമാണു് ഐതിഹ്യങ്ങളെ വിശ്വസിക്കാമെങ്കിൽ അഭ്യൂഹിക്കാവുന്നതു്. സംഘക്കളി സ്വസ്തികളി, ശാസ്ത്രക്കളി, യാത്രകളി, ഈ സംജ്ഞകളെല്ലാം ഒരു വിനോദകലയെത്തന്നെ നിർദ്ദേശിയ്ക്കുന്നവയത്രെ. അനേകം സംഘക്കാർ ഭാഗഭാക്കുകളാകുന്നതിനാൽ, സംഘക്കളി എന്ന നാമം അന്വർത്ഥമാകുന്നു. ഇതു മംഗളപ്രദായകമാണെന്ന സങ്കല്പമായിരിക്കണം സ്വസ്തികളി എന്ന പേരിനു് ആസ്പദം. ശാസ്ത്രീയ വിദ്യാഭ്യാസം ഈ രാജ്യത്തു് ആരംഭിച്ചതു് ഈ വിനോദകലയോടുകൂടിയാണെന്നു ചിലർ ശാസ്ത്രക്കളി എന്ന സംജ്ഞയ്ക്കു് ഉപപത്തി കല്പിക്കുന്നു. വിദേശീയങ്ങളോ വിജാതീയങ്ങളോ ആയ ചില ഘടകങ്ങളുടെ പോക്കും വരവും സൂചിപ്പിക്കുന്നതായിരിക്കണം യാത്രകളി എന്ന പദം.

പ്രസ്തുത വിനോദപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ ആവിർഭാവത്തിന്ന ഹേതുവായി പറഞ്ഞുവരുന്ന ഒരു കഥയുണ്ട്. ഇവിടെ ബുദ്ധമതത്തിനുണ്ടായ അന്യാദൃശപ്രചാരം തടയുന്നതിന്ന എന്തെങ്കിലും ഒരുപായം കണ്ടുപിടിക്കാതെ ബ്രാഹ്മണക്ക് നിവൃത്തിയില്ലെന്നു വന്നു. അപ്പോൾ യാഥാസ്ഥിതികന്മാരും മതഭക്തന്മാരും ആയ വൈദികന്മാർ സംഘംകൂടി ജംഗമമഹർഷിയുടെ ഉപദേശം അനുസരിച്ച് ആ വിജാതീയമതത്തെ നിരോധിക്കുവാനാരംഭിച്ചതാണത്രേ ഈ വിനോദപ്രസ്ഥാനം. ഇതിന്ന പുറമേ ആറു മീമാംസകന്മാരെ അന്യദേശത്തുനിന്നു, ബുദ്ധമതപ്രവർത്തകന്മാരെ എതിർക്കുന്നതിനും ഇവിടെ ശാസ്ത്രപാഠം നടപ്പാക്കുന്നതിനും ക്ഷണിച്ചുവരുത്തുകയും ചെയ്തുപോൽ. ഈ കഥയിൽ സത്യത്തിന്റെ കണികയുണ്ടെങ്കിൽ, യാത്രകളി ക്രിസ്തുവർഷാരംഭത്തിന്ന മുൻപുതന്നെ രൂപവൽക്കരിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു സമ്മതിക്കേണ്ടിവരും.

സംഘക്കളിയുടെ പ്രയോഗസ്വഭാവം നോക്കുമ്പോൾ അതിന് അഞ്ചു ഭാഗം ഉണ്ട്: കേളി, നാലുപാദം, പാന, ആംഗ്യം, ഹാസ്യം. ഇവയിൽ നാലുപാദം വയ്ക്കലാണ് സർവ്വപ്രധാനമായ അംഗം. സവർണ്ണഹിന്ദുക്കളുടെ ഗൃഹങ്ങളിൽ, ധനസ്ഥിതി അനുകൂലമാണെങ്കിൽ, മാസം, കല്യാണം മുതലായ അടിയന്തരങ്ങൾ

നടക്കുമ്പോഠം, പണ്ടൊക്കെ സംഘക്കളി കൂടി ഉണ്ടായിരിക്കുക ഒരു പതിവായിരുന്നു. ക്ഷണമനുസരിച്ച്, സംഘപ്രതിനിധികഠം വന്നു ചേന്നാൽ, നമ്മത്തിനും ആസ്വാദത്തിനും ഉള്ള വകയായി. പകൽ സമയത്തു 'ചെമ്പുകൊട്ടി ആക്കുക' എന്നൊരു ഭാഗം ഈ വിനോദത്തിൻെറ പൂവ്വരംഗമായിട്ടുണ്ട്. ഒരു വലിയ ചെമ്പിൻെറ നാലുഭാഗത്തും യാത്രകളിയിലെ നടന്മാരായ നമ്പൂതിരിമാർ വന്നുകൂടും; ആ പാത്രത്തിന്മേൽ താളം പിടിച്ചുകൊണ്ട് ഒരുതരം പാട്ടും തുടങ്ങും. അവരിൽ ഒരാഠം കലി കേറിത്തുള്ളുന്നതാണ് അതിൻെറ അന്തിമരംഗം. 'ചെമ്പുകൊട്ടി ആക്കൽ' തന്നെ യാത്രകളിയുടെ കേളിക്കൊട്ട് ആകുന്നു.

കേളി കഴിയുമ്പോഴേയ്ക്കും സന്ധ്യാകമ്മാചരണത്തിനുള്ള സമയമായിട്ടുണ്ടായിരിക്കും. വിനോദങ്ങഠംക്കിടയ്ക്കും നിത്യകമ്മങ്ങളെ മുടക്കുന്നവരായിരുന്നില്ല കേരള ബ്രാഹ്മണർ. സന്ധ്യാവന്ദനാദി കഴിഞ്ഞാൽ നാലുപാദം വയ്ക്കലായി. ഒരു നിലവിളക്കു കൊളുത്തിവച്ച് അതിനുചുററും ഒരു ഭാഷാപദ്യം "സ്വരിച്ചു ചൊല്ലി"ക്കൊണ്ട് ഏതാനും ബ്രാഹ്മണർ വലംവയ്ക്കുന്നതാണ് ഇതിൻെറ ചടങ്ങ്. അതു കഴിഞ്ഞാൽ ശ്രോത്രപീയൂഷമായ രീതിയിൽ വഞ്ചിപ്പാട്ടു പാടിക്കൊണ്ട് അവരെല്ലാം ഭക്ഷണസ്ഥലത്തേയ്ക്കു പുറപ്പെടുകയായി. അ

വിടത്തെ കോലാഹലങ്ങൾ ഉൗഹിക്കുകയായിരിക്കും എളുപ്പം.

ഭോജനാനന്തരം അവർ വീണ്ടും പുറത്തുള്ള ശാലയിൽ ഒന്നിച്ചുകൂടുകയും "ഉഴിച്ചൽ" കഴിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. പിന്നെ അവർ ആംഗ്യങ്ങൾ തുടങ്ങുകയായി. അതു വാളുകൊണ്ടുള്ള ഒരുതരം കളിതന്നെയാകുന്നു. അതിന്റെ ദർശനം പ്രേക്ഷകരെ ആംഗ്ലേയ ഭാഷാസാഹിത്യത്തിലെ ഡോൺ ക്വിക്സോട്ടിനെ അനുസ്മരിപ്പിക്കാതിരിക്കുകയില്ല. ഹാസ്യങ്ങൾ ആകുന്നു അടുത്തതു്. ഇട്ടിക്കണ്ടപ്പൻകൈമളാണു് അതിലെ പ്രധാന പാത്രം. ഒരു വലിയ വിഡ്ഢിയുടെ വേഷമാണു് അയാളുടേതു്. പ്രഥമഘട്ടത്തിൽ ഒരു വാൾക്കാരനായും പിന്നെ ഒരു മീൻപിടുത്തക്കാരനായും അയാൾ അഭിനയിക്കുന്നു. ഈ രണ്ടുതരം അഭിനയത്തിലും അയാൾ കാട്ടിക്കൂട്ടുന്ന ഗോഷ്ടികൾ ഹാസ്യസമുദ്രത്തിലെ കല്ലോലങ്ങൾതന്നെ ആയിരിക്കും.

ഇതരപാത്രങ്ങളും ഇതിൽ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യാറുണ്ടു്. മണ്ണാനും മണ്ണാത്തിയുമാണു് കുറെ പ്രാധാന്യമുള്ളതു്. കുറത്തിയുടെ വേഷമാണു്, മററൊന്നു്. അവൾ പ്രേക്ഷകജനങ്ങളെ മനോഹരമായ നൃത്തംകൊണ്ടു് വിനോദിപ്പിക്കുന്നു. ഈ ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ ഭാഗം ഒരു പ്രത്യേക കുടുംബത്തിലെ അംഗങ്ങൾക്കു മാത്രമേ അഭിന

യിക്കാവൂ എന്ന വ്യവസ്ഥയുണ്ടു്. പൂന്തോട്ടംനമ്പൂതിരികുടുംബക്കാരാണു് അതിന്റെ അധികാരികൾ.

ഇതാണു് ചുരുക്കത്തിൽ സംഘക്കളിയുടെ മട്ടും പ്രകൃതിയും. അതിന്നു ഒരു രംഗത്തിന്റേയോ തിരശ്ശീലയുടേയോ ആവശ്യമില്ല. തുറന്നുകിടക്കുന്ന ഗൃഹാങ്കണത്തിൽ താൽകാലികോപയോഗത്തിനു കൊള്ളിച്ച മേക്കട്ടിയുടെ അടിയിൽ, ആണു് സാധാരണ ഈ കളി നടത്താറുള്ളതു്. നാലുവശത്തും തിരികളോടുകൂടിയ വലിയ നിലവിളക്കുതന്നെ ഏക പ്രകാശസാമഗ്രി. വേഷവും ഗാനങ്ങളും കേവലം പ്രാചീനമാണു്. ഫലിതത്തിന്ന ഒരു നവീനത്വമില്ല. അതെപ്പോഴും വേഷംമാറാതെ ഒരേരൂപത്തിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നു. ഈ വിനോദരൂപത്തിന്റെ പ്രത്യേക ഗുണമായ അകൃത്രിമസരളതയും, അതിനെ ആവരണം ചെയ്യുന്ന ധാർമ്മികമായ പരിവേഷവുംകൊണ്ടു്, യാത്രകളി സാമാന്യജനങ്ങൾക്കു ഹൃദയംഗമമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പഴമയും പ്രചാരലുപ്തമായിരിക്കുന്ന ഗാനരീതിഭേദവും ആണു്, നമ്മുടെ ശ്രദ്ധയെ ഉണർത്തുന്നതു്. സംഘക്കളി കാണുന്ന ഒരാളുടെ മനസ്സിൽ പതിയുന്ന ഒരു സംഗതി അതിനു് രണ്ടു സുവ്യക്തഘടകങ്ങൾ ഉണ്ടു് എന്നുള്ളതാണു്. അ

വയിൽ ഒന്നു്—മതപരമോ ഭരണതന്ത്രസംബന്ധമോ ആയ ഒരു കാര്യത്തിനുവേണ്ടി ഗ്രാമങ്ങളിലെ നായകന്മാരും ആയുധധാരികളായ അവരുടെ അനുചരന്മാരും സമ്മേളിക്കുന്നതും, രണ്ടു്, യജമാനന്മാരുടെ വിനോദത്തിനുവേണ്ടി അവരുടെ അനുചരവർഗ്ഗം കാണിക്കുന്ന പ്രഹസനാത്മകമായ അഭിനയവും ആകുന്നു.

ii. കൃഷ്ണാട്ടം.

ഗീതഗോവിന്ദാഭിനയത്തെ മാതൃകയായി സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു തനിസ്സംസ്കൃതവിനോദമാകുന്നു കൃഷ്ണാട്ടം. അതിന്നു വലിയ ദിവ്യത്വവും പാവനത്വവും കല്പിച്ചുകാണുന്നുണ്ടു്. മുൻപു് ഒരിടത്തു പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളതുപോലെ ഇതിൻെറ രചയിതാവു മാനവേദനാമാവായ കോഴിക്കോട്ടു സാമൂതിരിയും, രചനാകാലം 17-ാം ശതകത്തിൻെറ മദ്ധ്യഘട്ടവുമാണു്. ജയദേവരുടെ ഗീതഗോവിന്ദത്തിൻെറ ഒരുത്കൃഷ്ടമായ അനുകരണമാണു് മാനവേദനിർമ്മിതമായ 'കൃഷ്ണഗീതി'.

കൃഷ്ണാട്ടത്തിൻെറ അഭിനയത്തോടനുബന്ധിച്ചു ചില നിബന്ധനകൾ ഉണ്ടു്. ഒന്നാമതായി, ആക്കെങ്കിലും അതു് യഥേഷ്ടം അഭിനയിക്കാൻ വയ്യ. സാമൂതിരിയുടെ രാജ്യത്തിൽതന്നെയുള്ള ചില പ്രത്യേക നായർകുടുംബങ്ങളിൽപ്പെ

ട്ട ആളുകളായിരിക്കണം നടന്മാർ. രണ്ടാമതായി, അതു കേവലം കുടുംബസംബന്ധമായ ഒരു വിനോദമാകുന്നു. രാജ്യസീമയ്ക്കകത്തല്ലാതെ പുറത്തു ഒരിക്കലും ഈ കളി അഭിനയിച്ചുകൂടാ. അകത്തുതന്നെയും, ദേവാലയങ്ങൾ, കോവിലകങ്ങൾ, ആഢ്യന്മാരായ നമ്പൂതിരിമാരുടെ ഇല്ലങ്ങൾ എന്നിവിടങ്ങളിൽ മാത്രമേ അഭിനയിക്കുവാൻ പാടുള്ളു. പ്രധാന പാത്രങ്ങളുടെ ഭാഗം വഹിക്കുന്ന നടന്മാർ കളി അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ഉപവാസമനുഷ്ഠിക്കണം എന്നുള്ളതു നടന്മാരുടെ മേൽ ആരോപിച്ചിട്ടുള്ള മറെറാരു നിബന്ധനയാകുന്നു. ഏതാദൃശങ്ങളായ സങ്കേതങ്ങളും വേഷാദികളുടെ പൌരാണികപ്രകൃതികളും, അഭിനയരീതിയും മൂലം ഈ വിനോദം കേവലം യാഥാസ്ഥിതികമായ ഒരന്തരീക്ഷത്തെയാണു് ഭാവനാഗോചരമാക്കുന്നതു്.

പ്രചാരാധിക്യമുള്ള കഥകളിയിൽനിന്നു് ഇതു് പ്രധാന കാര്യങ്ങളിൽ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നില്ല. കൃഷ്ണനാട്ടം കേവലം മൂകാഭിനയമാണെന്നു പറയാം. നൃത്തത്തിനാണു് അധികം പ്രാധാന്യം. കഥകളിയിലെപ്പോലെ വികാസവും വിശദതയും ഉള്ളതല്ലെങ്കിലും തത്സദൃശമായ ആംഗ്യഭാഷയാണു് കൃഷ്ണനാട്ടം അഭിനയിക്കുമ്പോഴും ഉപയോഗിക്കുന്നതു്. സംഗീതം രണ്ടുവിധമുണ്ടു്: കണ്ഠ്യ

വും വാദിത്രകവും. രണ്ടും നടന്മാരെ സഹായിക്കുവാനുള്ളതാകുന്നു. പാട്ടു പാടുന്നതിന് പാട്ടുകാരനുണ്ട്. പാട്ടിനനുസരിച്ച്, മദ്ദളവും ഇലത്താളവും ചേങ്ങലയും ചേർന്ന് അനുക്രൂലമായ ഒരു മേളക്കൊഴുപ്പ് ഉളവാക്കുന്നു. കൂത്തിലെന്നപോലെ, മംഗളാചരണം "ക്രിയ ചവുട്ടുക"യും വാദിത്രവാദനവും ആണ്.

കളി സാധാരണ ഒമ്പതു ദിവസത്തിനകം അവസാനിക്കും. എട്ടു രാത്രികൾ തുടരെ അതു നീണ്ടുപോകുന്നു. ഒമ്പതാം ദിവസം രാത്രി കൃഷ്ണാവതാരം അഭിനയിക്കുകയായി. പ്രത്യേകമായ സ്ഥലകാലനിബന്ധനകൾക്കു കളി കീഴ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നു ആദ്യമേ പ്രസ്താവിച്ചുവല്ലോ. അതുകൊണ്ട്, സ്വേച്ഛപോലെ എവിടെയും എല്ലായ്പ്പോഴും കളിക്കുവാൻ വയ്യാ. ഒരു നേർച്ചയായിട്ടാണ് കൃഷ്ണാട്ടം കളിക്കുക പതിവ്. കൃഷ്ണാട്ടത്തിലെ പ്രധാനഭാഗമായ കൃഷ്ണാവതാരത്തിന്റെ ദർശനം സന്തതിയില്ലാത്തവർക്കു സന്താനസമ്പത്തിനെ പ്രദാനംചെയ്യുമെന്നാണു പരക്കെയുള്ള വിശ്വാസം. അതുകൊണ്ട് ആ അവസരത്തിൽ ഭക്തന്മാരായ ആളുകൾ ഉപവാസാദിവ്രതങ്ങളെ അഹോരാത്രം അനുഷ്ഠിക്കുക സാധാരണമാകുന്നു. തീവ്രമായ ഒരു മതാന്തരീക്ഷമാണ് കൃഷ്ണാട്ടത്തെ ആവരണംചെയ്തുനില്ക്കുന്നത്.

iii. കൂത്ത്.

പ്രാചീനരീതിയിൽനിന്ന രേഖാമാത്രം വ്യതിചലിക്കാതെ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളെ അഭിനയിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു സ്ഥലം ഭാരതം മുഴവൻ നോക്കുന്നതായാൽ പക്ഷേ കേരളം മാത്രമേ കാണുകയുള്ളൂ. അവയുടെ മുഖ്യാഭിനയരംഗങ്ങളായ ദേവാലയങ്ങൾ എല്ലാ മേൽജാതി ഹിന്ദുക്കളുടേയും ആരാധനസ്ഥാനങ്ങൾ മാത്രമല്ല, വിഹാരരംഗങ്ങളും ആയിരുന്നു. പ്രാദേശികരംഗങ്ങളുടെ പിന്നിൽ ഒരു ദീർഘമായ ചരിത്രം വ്യാപിച്ചു കിടപ്പുണ്ട്. അതു കേരളത്തിലെ ഏകച്ഛത്രാധിപതികളായിരുന്ന പെരുമാക്കന്മാരുടെ അന്തിമകാലംവരെ വ്യാപിക്കുന്നു. ഐതിഹ്യം വിശ്വാസയോഗ്യമാണെങ്കിൽ, കുലശേഖരപ്പെരുമാളുടെ കാലത്തു അതു പരിപക്വാവസ്ഥയെ പ്രാപിച്ചിരുന്നു എന്നു തീരുമാനിക്കാം. ഈ പെരുമാൾ ഒരു വലിയ കവിയും നാടകകർത്താവും ആയിരുന്നതിനു പുറമേ നടനകലയിൽ സുശിക്ഷിതനായ ഒരു മഹാചാര്യനും കൂടിയായിരുന്നു. പ്രിയവയസ്യനും നർമ്മസചിവനുമായിരുന്ന തോലന്റെ സഹായത്തോടുകൂടി, രംഗത്തിനു പ്രചാരാധിക്യവും, അഭിനയനയത്തിനു ചമൽകാരാതിശയവും പ്രദാനം ചെയ്യുന്നതിനു അദ്ദേഹം രംഗപ്രയോഗത്തിൽ ചില നൂതനപരിഷ്കാരങ്ങൾ ഏർപ്പെടുത്തി.

വ്യംഗ്യവ്യാഖ്യയുടെ പ്രാരംഭത്തിലുള്ള വാക്യങ്ങൾ ഈ ഐതിഹ്യത്തെ ഏറെക്കുറെ സ്ഥിരീകരിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നതു്. താൻ തന്നെ ഒരു നടനായി അഭിനയിച്ച സ്വന്തം കൃതിയായ നാടകത്തിന്റെ അഭിനയത്തിലുള്ള ഗുണദോഷങ്ങളെ ചൂണ്ടിക്കാട്ടുവാൻ ആ വ്യാഖ്യയുടെ കർത്താവിനോടു ചക്രവർത്തിയായ ഗ്രന്ഥകാരൻ തന്നെ കല്പിക്കുകയുണ്ടായി എന്നു പറയുന്നു. രംഗപരിഷ്കാരത്തെപ്പററി വേറൊരു ഐതിഹ്യവും ഇല്ലെന്നുള്ളതു സ്മരിക്കുമ്പോൾ, കേരളത്തിലെ ശൈല്പാണീരംഗത്തിനു അതിന്റെ പഴമയെക്കുറിച്ചു ന്യായമായും അഭിമാനിക്കാവുന്നതാണു്. നടന്മാരുടേയും അവരുടെ അഭിനയത്തിന്റെയും മേൽ ആരോപിതങ്ങളായ പല നിബന്ധനകൾ, വേഷത്തിലുള്ള പല പ്രത്യേകതകൾ അഭിനയസമ്പ്രദായം എന്നിവയെല്ലാംകൊണ്ടു്, കൂത്തു് പുരാണവസ്തു ഗവേഷകനു് രസകരമായ ഒരു വിഷയമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ സൂക്ഷ്മമായ പഠനത്തിനു് ഇനിയും കാലവിളംബം വരുത്തുക വയ്യ. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഈ പ്രസ്ഥാനം ഇപ്പോൾ നശിച്ചു നശിച്ചു വരികയാണു്. അതിപ്രാചീനവും സർവ്വജനാദൃതവുമായ ഒരു പ്രാദേശികവിനോദമാണെന്നുള്ളതു കൂടാതെ, കൂത്തിനു സമസ്തഭാരതീയമായ മറെറാരു പ്രാധാ

ന്യം കൂടിയുണ്ട്. അതു മറെറാന്നുമല്ല. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അഭിനയം ഈ കൂത്തുകളിൽക്കൂടെയാണ് നടത്തപ്പെട്ടിരുന്നതു എന്നുള്ളതാകുന്നു അത്. മററു വല്ല സ്ഥലത്തും സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ, യവനികാതിരസ്കാരവും വിദൂഷകസമ്പ്രദായഭേദവുംകൊണ്ട് കേരളീയരീതി അവയിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമാണ്. നായകൻ ചൊല്ലുന്ന ശ്ലോകങ്ങൾക്കു വാങ്മൂലമായ ഒരു ഭാഷാന്തരം അവതരിപ്പിക്കുന്നതു വിദൂഷകൻെറ ധർമ്മമായിട്ടാണ് ഇവിടെ കരുതിപ്പോന്നിരുന്നതു്. വിശേഷിച്ച്, ആധുനികനാടകങ്ങളിലെ ജവനികകൾ സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിൽ പരിത്യജിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു.

പ്രാദേശികങ്ങളായ ഇതരവിനോദങ്ങളിൽനിന്നു അതു പിന്നെയും ഭിന്നിക്കുന്നു. അഭിനയവിഷയകമായ കാര്യത്തിലാണ് ഈ ഭേദം. അതിൽ ഒന്നാമത്തേതു അഭിനയസ്ഥലത്തെപ്പററിയുള്ളതാണ്. മററു കളികളെപ്പോലെയോ, അഥവാ മററു സ്ഥലങ്ങളിലെ നാടകങ്ങളെപ്പോലെയോ, ഇഷ്ടംപോലെ ഏതു സ്ഥലത്തും അഭിനയിക്കാവുന്ന ഒന്നല്ല കൂത്ത്. ദേവാലയങ്ങളിൽ മാത്രമേ അതു അഭിനയിക്കാവൂ. കേരളത്തിലെ ഐശ്വര്യസമ്പന്നമായ ചില ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ അഭിനയാവശ്യത്തിന്നുവേണ്ടി, ഭവനനിർമ്മാണകലയിലും കൊത്തുപ-

ണിയിലും സമത്ഥനായ ഒരാളുടെ സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടിയോടുകൂടി സമലംകൃതമായ ഒരു മനോഹരസ്ഥലം പ്രത്യേകം നിമ്മിച്ചിരിക്കും. കൂത്തമ്പലം എന്നാണു് അതിന്നു പേരു്. കൂത്തമ്പലം ഇല്ലാത്ത ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ വിശാലമായ ഭോജനശാലയിലോ (ഊട്ടുപുര) ചുററമ്പലത്തിലോ ആണു് ഈ അഭിനയം സാധാരണ നടത്തുക പതിവു്. എല്ലാ ദിക്കിലും കൂത്തമ്പലത്തിൻെറ സ്ഥാനം ക്ഷേത്രത്തിൻെറ മുൻവശത്തു വലത്തോട്ടു മാറിയാകുന്നു. അഭിനയരംഗം വിഗ്രഹത്തെ അഭിമുഖീകരിച്ചായിരിക്കും. വിഗ്രഹത്തിൻെറ പുരോഭാഗത്തുവെച്ചു നടന്മാർ അഭിനയം നടത്തുന്നു. കൂത്തു ദേവസദസ്സുകളിൽ മാത്രമേ അഭിനയിച്ചുകൂടൂ എന്നും ബ്രഹ്മസദസ്സുകളിൽപ്പോലും അതു അഭിനയിക്കുക വയ്യ എന്നും ഉള്ള നിദ്ദേശത്തെ അതു പ്രത്യക്ഷരം പരിപാലിച്ചു പോരുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ, ദേവാലയത്തിലല്ലാതെ മററൊരു സ്ഥലത്തും അതു അഭിനയിച്ചു കാണാറില്ല; അതു കാരണം സവണ്ണഹിന്ദുക്കൾക്കു മാത്രമേ അതു കാണുവാൻ കഴിയുന്നുള്ളു. കേരളത്തിലെ പഴയ പ്രധാന ക്ഷേത്രങ്ങളോടു് അനുബന്ധിച്ചു്, സാധാരണമായി ഓരോ ചാക്യാർ കുടുംബവും കാണും. ആ കുടുംബക്കാർ ആണു് കൊല്ലംതോറു

മോ, അല്ലെങ്കിൽ ഉത്സവകാലങ്ങളിലോ സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിക്കുന്നതു്.

നടന്മാരെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യവസ്ഥയാണു് രണ്ടാമത്തേതു്. മററുവിനോദങ്ങൾ എല്ലാ ജാതി ഹിന്ദുക്കൾക്കും അഭിനയിക്കാം. എന്നാൽ കൂത്തിലാകട്ടെ അമ്പലവാസികളുടെ ഒരു പ്രത്യേക വിഭാഗത്തിനു മാത്രമേ പങ്കെടുക്കാവൂ. ചാക്യാന്മാർ, അവരുടെ സ്ത്രീകളായ നങ്ങ്യാന്മാർ, നമ്പ്യാന്മാർ എന്നിവരാണു് ആ വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ആളുകൾ. കൂത്തിൽ നമ്പ്യാരുടെ പ്രധാനമായ തൊഴിൽ മിഴാവു കൊട്ടുകയാണു്. ഇതു ചാക്യാരെ അയാളുടെ അഭിനയത്തിൽ സഹായിക്കുന്നതിനാകുന്നു. നങ്ങ്യാർ ഒരു സമർത്ഥയായ നടികൂടിയായിരിക്കും. താളം കൊട്ടുകയാണു് കൂത്തിൽ അവരുടെ സാധാരണമായ പ്രവൃത്തി; എന്നാൽ, ചിലപ്പോൾ, ചാക്യാർ അഭിനയിക്കുന്ന സംസ്കൃതശ്ലോകങ്ങളെ സംഗീതസ്വരത്തിൽ ഉച്ചരിക്കുന്ന ജോലികൂടെ നിർവ്വഹിക്കേണ്ടതായിട്ടുണ്ടു്.

പുരാതന ഹിന്ദുരാജാക്കന്മാരുടെ കോവിലകങ്ങളിൽ വൈതാളികന്മാരായി താമസിച്ചിരുന്ന സൂതന്മാരുടെ സന്തതികളാണു് ചാക്യാന്മാർ എന്നു പറയപ്പെടുന്നു. ചാക്യാർ എന്നുള്ള പദം തന്നെ അതിനെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതായിട്ടാണു് ഗ

ണിക്കപ്പെടുന്നതു്. അതു ശ്ലാഘ്യർ എന്നതി
ൻെറ തത്ഭവരൂപമാണെന്നു അനുമാനിക്കപ്പെടു
ന്നു. വിജ്ഞാനപാണ്ഡിത്യാദികളെക്കൊണ്ടു് ശ്ലാ
ഘ്യനായ ഒരാളാണു് ശ്ലാഘ്യർ.

ഏതോ ഒരു സൂതൻ ഒരു പെരുമാളോടുകൂടെ
തൻെറ കുടുംബവുമായി കേരളത്തിൽ വന്നു എ
ന്നും അയാളുടെ കുടുംബം അററുപോകുമെന്നുള്ള
ഘട്ടമായപ്പോൾ, കുലദോഷം സംഭവിച്ച ബ്രാ
ഹ്മണസ്ത്രീകളുടെ സന്തതികളെ ദത്തെടുക്കുവാനു
ള്ള അനുവാദം കൊടുത്തു എന്നും ആണു് ഐ
തിഹ്യം. ഈ ആചാരം ഇന്നും നടന്നു വരുന്നുണ്ടു്.
അങ്ങനെ ദത്തെടുക്കപ്പെടുന്ന സന്താനങ്ങൾ ഉ
പനീതരാകുമ്പോൾ ചാക്യാന്മാരായിത്തീരുന്നു.
പക്ഷേ, ഇവർ തന്നെയായിരിക്കും നമ്പ്യാന്മാരാ
യും തീരുന്നതു്. പെൺകുട്ടികളെ രണ്ടു വിഭാഗ
ത്തിലും പക്ഷപാതംകൂടാതെ സ്വീകരിക്കാറുണ്ടു്.
ഇതാണു് അവരുടെ ഉൽപത്തിയെക്കുറിച്ചുള്ള ഐ
തിഹ്യം. ചാക്യാന്മാരുടെ പുറകേ നടനകലാ
പരമായ ഒരു നീണ്ടകഥ വ്യാപിച്ചു കിടപ്പുണ്ടു്.

അഭിനയസ്ഥലത്തേയും അഭിനേതാവിനേ
യും കുറിച്ചുള്ള ഈ രണ്ടു നിബന്ധനകൾ, പുരാ
തന ഗ്രീസിലെ എന്നപോലെ പൗരാണികകേ
രളത്തിലെ അഭിനയങ്ങളുടെയെല്ലാം ഉദ്ദേശം മത
ത്തിൻെറയും മതഭാഷയുടെയും പ്രചാരമായിരുന്നെ

നു കാണിക്കുന്നു. കളി മുഴുവൻ മതപരമായിരുന്നു; അതുകൊണ്ടു് എല്ലാ ഉയൎന്ന ജാതി ഹിന്ദുക്കൾക്കും അതു ഉൽബോധജനകമായിത്തീൎന്നു. കഥാവസ്തു രാമായണം മഹാഭാരതം എന്നീ ഹൈന്ദവപുരാണങ്ങളിൽനിന്നാണു് എടുത്തിരിക്കുന്നതെന്നതു് പ്രസ്തുത കാര്യത്തിനെ ഒന്നുകൂടി ശക്തിപ്പെടുത്തുന്നു. ആര്യോപനിവേശനത്തിന്റെ പ്രാരംഭകാലങ്ങളിൽ മാത്രമേ അപ്രകാരമുള്ള ഒരാവശ്യത്തിനു ഇടവന്നിരിക്കുകയുള്ളു. ഇങ്ങനെ കൂത്തു മതപരമായ ഒരു സ്വഭാവവിശേഷത്തോടുകൂടിയതായിത്തീൎന്നു. ഇക്കാലത്തുകൂടി ഈ സ്വഭാവവിശേഷം നിലനിന്നു പോരുന്നു. കളി അവസാനിക്കുന്നതുവരെ ചാക്യാന്മാർ ഇന്നും ഉപവസിക്കുക സാധാരണമാണു്.

കൂത്തിന്റെ മൂന്നു വകഭേദങ്ങളിൽ ഒന്നായ പ്രബന്ധം കൂത്തിൽ ഇന്നും കണ്ടുവരുന്ന മാതിരി, ഉദാഹരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും വിവരണങ്ങളെക്കൊണ്ടും പക്ഷേ പോഷിപ്പിക്കപ്പെട്ടേയ്ക്കാവുന്ന പുരാതന സൂതാഖ്യാനങ്ങളുടെ മാതൃകയിലായിരിക്കണം ആദികാലങ്ങളിൽ ഈ അഭിനയം രൂപവൽകൃതമായതു്. അടുത്തപടി ശരിയായ നാടകങ്ങളായിരിക്കണം. അക്കാലങ്ങളിൽ ഹൎഷന്റെയും കാളിദാസന്റെയും കൃതികൾ രംഗത്തിൽ ധാരാളമായി പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെട്ടിരിയ്ക്കണമെന്നു

വിചാരിയ്ക്കാം; നാഗാനന്ദം ചാക്യാന്മാക്ക് പ്രിയതരമായ നാടകഗ്രന്ഥമായിരുന്നു. ഏട്ടാം ശതാബ്ദത്തിന്റെ ചരമദശയിൽ ജീവിച്ചിരുന്ന തോലന്റെ കാലത്തിലേയ്ക്കു പ്രവേശിയ്ക്കുന്നതോടെയാണ് അടുത്ത ഘട്ടം ആരംഭിയ്ക്കുന്നതു്.

മതവും, മതത്തിന്റെ പ്രചാരത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചുകൊണ്ടുള്ള ഓരോരോ സ്ഥാപനങ്ങളും ഇക്കാലത്തു ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ വേരുറച്ചു കഴിഞ്ഞു. ഇവയ്ക്കു കൂത്തിന്റെ സജീവമായ പ്രവൎത്തനം കൂടിയേ കഴിയൂ എന്നില്ലെന്നായി. സാമുദായികവും രാഷ്ട്രപരവും ആയ പല സ്ഥാപനങ്ങളും ഉദിച്ചുപൊന്തുകയും ഏറെക്കുറെ സ്ഥിരങ്ങളായിത്തീരുകയും ചെയ്തു. ഇവ പല വിധത്തിൽ ദുരുപയോഗപ്പെടുത്തുവാനും ദുഷിക്കുവാനും തുടങ്ങി. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ ബുദ്ധിമാനും ദീൎഘദൎശിയുമായിരുന്ന സചിവൻ കൂത്തിനെ സമുദായപരിഷ്കാരത്തിന് അതിശക്തിമത്തായ ഒരായുധമാക്കിത്തീൎത്തു. ചാക്യാന്മാക്ക് ആഖ്യാനത്തിലും അഭിനയത്തിലും പരിപൂൎണ്ണമായ സ്വാതന്ത്ര്യം കല്പിച്ചുകൊടുത്തിരുന്നു. ഇതിനെ ഉപയോഗപ്പെടുത്തി തോലൻ ഫലപ്രദങ്ങളായ ചില പരിഷ്കാരങ്ങൾ വരുത്തിച്ചു. വ്യക്ത്യാക്ഷേപം, മൎമ്മവേധിയായ ഉദാഹരണം, ശ്ലേഷകോ

കതി എന്നിവയായിരുന്നു ചാക്യാന്മാരുടെ ഹ സ്തങ്ങളിൽ ന്യസ്തങ്ങളായ ആയുധങ്ങൾ. അവർ അവയെ അമിതമായി ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുവന്നു. പ്രഭുജനങ്ങളായാലും, രാജകുമാരന്മാരായാലും, പ്രാകൃതന്മാരായാലും, പ്രാമാണികന്മാരായാലും സമുദായത്തിൻെറ നന്മയ്ക്കു് അവരുടെ ചെമ്പു പുറത്താക്കുന്നതു് ആവശ്യമെന്നു തോന്നിയാൽ ചാക്യാന്മാർ അവരെ വെറുതെ വിടുകയില്ല. എന്നാൽ മുഖ്യകഥാപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടല്ല, വിദൂഷകനെക്കൊണ്ടാണു് ഈ കൃത്യം നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നതെന്നും അതിനാൽ കഥയുടെ ഏകാഗ്രതയ്ക്കോ രസസംവിധാനത്തിനോ ന്യൂനത സംഭവിയ്ക്കുന്നില്ലെന്നും സ്മരണീയമാകുന്നു. തോലൻെറ ജീവിതകാലംതൊട്ടു ഇന്നേദിനംവരെ കൂത്തു ഉല്ലാസപ്രദമായ ഒരു വിനോദം മാത്രമായിട്ടല്ല സമുദായരോഗത്തിന് ഫലപ്രദമായ ഒരു ഔഷധം കൂടിയായിട്ടാണു് വർത്തിച്ചു വരുന്നതു്.

കൂത്തിന്നു പ്രബന്ധംകൂത്തു്, നങ്ങ്യാർകൂത്തു്, കൂടിയാട്ടം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു വിഭാഗങ്ങൾ ഉണ്ടു്. ഇവയിൽ ആദ്യത്തേതു വിവരണത്തോടു കൂടിയ കേവലാഖ്യാനമാണു്; നങ്ങ്യാർകൂത്തു് ശുദ്ധമായ അഭിനയമാകുന്നു. കൂടിയാട്ടമാണു് പരിപൂർണ്ണമായ രംഗപ്രയോഗം. പ്രബന്ധംകൂ

ത്തിലും കൂടിയാട്ടത്തിലും ചാക്യാൎക്കും, നങ്ങ്യാൎക്കും, നമ്പ്യാൎക്കും രംഗത്തിൽ പ്രവേശമുണ്ടു്. നങ്ങ്യാർകൂത്തിൽ ചാക്യാരുടെ പ്രവേശമില്ല; അതിന്റെ ആവശ്യവുമില്ല. പ്രബന്ധംകൂത്തു് ഉച്ച തിരിഞ്ഞും, നങ്ങ്യാർകൂത്തു് സന്ധ്യക്കശേഷവും, കൂടിയാട്ടം രാത്രിയിലും ആകുന്നു അഭിനയിക്കുക. മഹാനാടകം കളിക്കുമ്പോൾമാത്രം ഈ ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ കാലനിയമനത്തിനു ലംഘനം ഉണ്ടായേക്കാം.

i. പ്രബന്ധംകൂത്തു്.

ഇതിൽ നമ്പ്യാരുടെ ജോലി മിഴാവു കൊട്ടുകയാണു്; നങ്ങ്യാർ ചാക്യാരുടെ അഭിനയത്തിനനുസരിച്ചു ഇലത്താളവും കൊട്ടുന്നു. ഏതെങ്കിലും ഒരു പ്രബന്ധത്തിൽനിന്നു—സാധാരണ ശ്രീരാമകഥാവിഷയകമായ ഒരു പ്രബന്ധമായിരിക്കും അതു്— ചാക്യാർ ഒരു ശ്ലോകം എടുത്തുചൊല്ലി, അതിനെ അഭിനയിച്ചു കാണിക്കുന്നു. അതിന്റെ ശേഷം അദ്ദേഹം അതിനെ വിവരിക്കുവാൻ തുടങ്ങുകയായി. നടനകലാപരമായ സാമൎത്ഥ്യംകൊണ്ടല്ല ഇക്കാൎയ്യത്തിൽ നടന്റെ (അഭിനേതാവിന്റെ) മാഹാത്മ്യം കണക്കാക്കുന്നതു്. പ്രത്യുത, സാമുദായികമോ മതസംബന്ധമോ രാഷ്ട്രീയമോ ആയ വൎത്തമാനസംഭവങ്ങളിൽനിന്നു്, സന്ദർഭം സ്തുത്യമായാലും ഗർഹ്യമായാലും, സമു

ചിതങ്ങളായ ഉപമാനങ്ങളെ തിരഞ്ഞെടുത്തു പ്രയോഗിച്ചു ശ്ലോകഭാവത്തെ വിവരിക്കുന്നതിലാകുന്നു. കൂടിയാട്ടം എന്നപോലെ കൂത്തു ശുദ്ധീകരണം നിർവ്വഹിയ്ക്കുന്നതു് ഇവിടെയാണു്. ഇവിടെ, ചാക്യാർ ഒരു തെളിഞ്ഞ പണ്ഡിതനായിരിക്കണം. ചാക്യാന്മാരുടെ പൂർവ്വന്മാർ വലിയ പണ്ഡിതന്മാരും വിദ്വാന്മാരുമായിരുന്നു. അവരുടെ വ്യാഖ്യാനങ്ങളും വിവരണങ്ങളും വിമർശനങ്ങളും ഇക്കാലത്തു പ്രശംസനീയമായിട്ടാണിരിക്കുന്നതു്. കേരളം സർവ്വദാ സാഹിത്യപഠനങ്ങളുടെ ഒരു കേന്ദ്രസ്ഥാനമായിരുന്നു എന്നു കാണിച്ച ആ മഹാനുഭാവന്മാരോടു് നാം കൃതജ്ഞരായിരിക്കേണ്ടതാണു്.

ii. നങ്ങ്യാർകൂത്തു്.

ഇതിൽ ചാക്യാരല്ല, നങ്ങ്യാർ ആണു് അഭിനയിക്കുന്നതു്. ഒരു സ്ത്രീ രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നുവെന്നുള്ളതാണു് ഇതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഏററവും രസകരമായ സംഗതി. ശുദ്ധമായ അഭിനയം മാത്രമേ ഇതിലുള്ളു. അതുകൊണ്ടു് ഹാസ്യത്തിനു് ഇതിൽ സ്ഥലം ഇല്ല. നാട്യത്തിനു മേളക്കൊഴുപ്പുകൊണ്ടനുകൂലമായ അന്തരീക്ഷം ഉളവാക്കുവാൻ മിഴാവും ഇലത്താളവും ഇതിലുമുണ്ടു്. വിശേഷരീതിയിൽ വസ്ത്രധാ

രണംചെയ്തു, നങ്ങ്യാർ ഒരു ശ്ലോകമെടുത്തു ചൊല്ലുകയും അതിൽപിന്നെ മൂകഭാഷയിൽ അഭിനയം നടത്തുകയും ചെയ്യുന്നു.

iii. കൂടിയാട്ടം.

കൂത്തിൻെറ പ്രധാനവിഭാഗമാണ് ഇതു്. സംസ്കൃതനാടകങ്ങളുടെ അഭിനയം ഇതിലാണ്. കൂടിയാട്ടം എന്നുള്ള പദത്തിൻെറ അർത്ഥം ഒന്നിച്ചു ചേർന്നുള്ള അഭിനയം അഥവാ സംയുക്താഭിനയം എന്നാകുന്നു. അഭിനയാർത്ഥം രംഗത്തിൽ ചാക്യാരും നങ്ങ്യാരുംകൂടി പ്രവേശിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ, അല്ലെങ്കിൽ ഒന്നിലധികം നടന്മാർ പ്രവേശിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ, അതുമല്ലെങ്കിൽ ആഖ്യാനാഭിനയങ്ങളുടെ ഒരു സങ്കലനമായതുകൊണ്ടോ, അഥവാ ഇതെല്ലാം ചേർന്നതുകൊണ്ടോ ആകാം ഈ സംജ്ഞ കല്പിച്ചതു്.

കൂടിയാട്ടത്തിലെ ആദ്യത്തെ ചടങ്ങ് കൂത്തുപുറപ്പാടാണ്. കൂത്തുപുറപ്പാടു് എന്നു പറഞ്ഞാൽ കൂത്തിൻെറ ആരംഭമെന്നർത്ഥം. അഭിനയത്തിനു ഒരുക്കിയിട്ടുള്ള സ്ഥലം മുമ്പുതന്നെ പച്ചയിലകൾ, പൂക്കൾ, കുരുത്തോല, കുലവാഴ മുതലായവകൊണ്ടു് നല്ലവണ്ണം അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കും. കൊളുത്തിയ ഒരു വലിയ നിലവിളക്കും ഒരു നിറപറയും അഭിനേതാവിനെ അഭിമുഖീകരിച്ചു

വെച്ചിട്ടുണ്ടാകും. ഇങ്ങനെ രംഗം സജ്ജമായാൽ നടൻ വേഷംകെട്ടി അരങ്ങത്തു പ്രവേശിക്കുവാൻ അവസരം കാത്തു് അണിയറയിൽ നില്ക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. ഉടനെ വാദ്യങ്ങൾ മുഴക്കുകയായി. പതിവനുസരിച്ചുള്ള മിഴാവിനും ഇലത്താളത്തിനും പുറമേ ഈ അവസരത്തിൽ മദ്ദളവും കൊമ്പും കുഴലുംകൂടിയുണ്ടായിരിക്കും. മിഴാവു കൊട്ടിയിട്ടു് നമ്പ്യാർ അണിയറയിലേയ്ക്കു പോയി തീർത്ഥോദകം കൊണ്ടുവന്നു നാന്ദീശ്ലോകം പാടിക്കൊണ്ടു് അതിനെ രംഗത്തിൽ പ്രോക്ഷണം ചെയ്യുന്നു. അഭിനേതവ്യമായ നാടകത്തിലെ—കുറേക്കൂടി വിശദമാക്കുകയാണെങ്കിൽ, നാടകാങ്കത്തിലെ—മംഗളപദ്യമാണു് മേൽ പ്രസ്താവിച്ച നാന്ദീശ്ലോകം. ഈ ക്രിയയ്ക്കു—തീർത്ഥപ്രോക്ഷണത്തിനു് അല്ലെങ്കിൽ തീർത്ഥപ്രകിരണത്തിനു് — "അരങ്ങു തളിക്കുക" എന്നാണു് പേരു്. ഇതിനോടുകൂടി നാന്ദിയുടെ എല്ലാ ചടങ്ങുകളും അവസാനിച്ചു. അപ്പോൾ വീണ്ടും വാദിത്രങ്ങൾ മുഴക്കുകയായി. അതുകഴിഞ്ഞു്, സൂത്രധാരൻ പ്രവേശിക്കുന്നു.

രംഗത്തിൽ പ്രവേശിച്ച സൂത്രധാരൻ ഒരു വിശേഷമായ രീതിയിൽ കാൽച്ചുവടുകൾ വെച്ചു് ചവിട്ടുകയും ആടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതിന്നു "ക്രിയ ചവിട്ടുക" എന്നാണു് പറയുക. അതി

ന്റെ ശേഷം സംഗീതധ്വനിയെ അനുസരിച്ച് അയാൾ നൃത്തംവെച്ചുകൊണ്ടുതന്നെ ചില പദ്യങ്ങൾ ചൊല്ലുന്നു. പദ്യോച്ചാരണം കഴിഞ്ഞാൽ നാടകത്തിന്റെ സ്ഥാപനയുടെ പ്രാരംഭമായി. നാടകത്തിന്റെ സ്ഥാപന എന്നതിനേക്കാൾ നാടകാങ്കത്തിന്റെ സ്ഥാപന എന്നു പറയുന്നതാണു് കൂടുതൽ ഉചിതമായിട്ടുള്ളതു്. നാടകത്തിന്റെ കഥാഗാത്രത്തിൽ ഒരു നടിയുടെ പ്രവേശമുണ്ടായിരിക്കാമെങ്കിലും അവൾ രംഗത്തിൽ ഒരിക്കലും പ്രവേശിക്കുന്നില്ല. അവളുടെ കൃത്യവും സൂത്രധാരൻ തന്നെ നിർവ്വഹിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ അവസാനവും പ്രഥമദിവസത്തെ അഭിനയത്തിന്റെ അവസാനവും ഏകകാലത്തിൽ തന്നെയാകുന്നു.

രണ്ടാം ദിവസം രംഗം ആരംഭിക്കുന്നതു് തലേദ്ദിവസം സൂത്രധാരൻ നിർദ്ദേശിച്ച പാത്രത്തിന്റെ പ്രവേശത്തോടുകൂടിയാകുന്നു. ഇതു സാധാരണ കഥയിലെ നായകനായിരിക്കും. ഇപ്പോഴും ശരിയായ കഥാഭാഗം തുടങ്ങിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. കാരണം, അതു്, അഭിനയിക്കുവാൻ പോകുന്ന പ്രത്യേകാങ്കത്തിനുള്ള മുഖവുരയുടെ അഭിനയം മാത്രമാണു്. ഈ പ്രവൃത്തിക്കു നിർവ്വചനമെന്നാകുന്നു പേരു്. ഇതു അവസാനിക്കുന്നതോടുകൂടി രണ്ടാം ദിവസത്തെ അഭിനയവും "വട്ടമെത്തുന്നു."

ഇവിടെ ഒരു കാര്യം പ്രസ്താവയോഗ്യമായിരിക്കുന്നു. അതു്, ഒരു നാടകം മുഴുവനായി ഒരവസരത്തിലും അഭിനയിക്കാറില്ല എന്നുള്ളതാകുന്നു. നാടകത്തിലെ ചില പ്രത്യേകാങ്കങ്ങളാണ് ഓരോ ദിവസത്തേയും അഭിനയത്തിനുവേണ്ടി തിരഞ്ഞെടുക്കാറുള്ളതു്. നാടകം മുഴുവൻ കളിക്കുന്നതായാൽ നേരിടാവുന്ന സമയദൈർഘ്യവും, പ്രായോഗികവിഷമതകളുമായിരിക്കാം ഇതിനു ഹേതു. അഭിനയസമ്പ്രദായത്തിലും മററും നടന്മാർക്കു മാർഗ്ഗദർശകങ്ങളെന്നു കരുതാവുന്ന ക്രമദീപിക, ആട്ടപ്രകാരം എന്നീ രണ്ടു പുരാതനകൃതികളിൽ പല നാടകങ്ങളേയും ചാക്യാർ അഭിനയിക്കേണ്ടതെങ്ങനെ എന്നുള്ളതിനെപ്പററി പൂർണ്ണമായ ഒരു വിവരണം കൊടുത്തിട്ടുണ്ടു്. ഓരോ ചാക്യാർകുടുംബത്തിലും പ്രസ്തുത ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ഓരോ പ്രതി കാണാതിരിക്കയില്ല. അവ മറെറാരാൾക്കു ക്ഷണനേരത്തേയ്ക്കുപോലും ലഭിക്കുക അത്ര സുകരമല്ല. അത്രമേൽ ഭദ്രമായിട്ടാണ്, അത്രമേൽ വിലയേറിയ ഒരു രത്നപേടകമായിട്ടാണ്, അവർ അവയെ സൂക്ഷിക്കുന്നതു്.

രണ്ടാം ദിവസം നിർവ്വചനം അവസാനിച്ചു എന്നു മുകളിൽ പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞല്ലൊ. മൂന്നാം ദിവസം, കഥയുടെ ആരംഭമാണു്. ഇതു വിദൂഷകനില്ലാത്ത നാടകങ്ങളിൽ മാത്രമാകുന്നു. വിദൂഷ

കനുള്ള നാടകങ്ങളാണെങ്കിൽ, പ്രധാന കഥ തുടങ്ങുവാൻ ഇനിയും മൂന്നുനാലു ദിവസങ്ങൾ കഴിയണം. അപ്പോൾ, മൂന്നാംദിവസം രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതു വിദൂഷകനാണു്. പുരുഷാർത്ഥങ്ങളെ പ്രകീർത്തനം ചെയ്യുകയാണു് അയാളുടെ കൃത്യം. വിനോദം, വഞ്ചന, അശനം, രാജസേവ എന്നിവയാണു് ആ പുരുഷാർത്ഥങ്ങൾ. ഇവയുടെ വിവരണത്തിനും അഭിനയത്തിനും നാലു ദിവസം പിടിക്കും. പക്ഷേ, സാധാരണ മൂന്നു ദിവസംകൊണ്ടു് ഇവ അഭിനയിച്ചു തീർക്കുകയാണു് പതിവു്. അപ്പോൾ, ഒന്നും രണ്ടും വിഭാഗങ്ങൾ ഒന്നിച്ചു ചേർത്തു ആദ്യത്തെ ദിവസവും മററു രണ്ടു വിഭാഗങ്ങൾ ഓരോ പ്രത്യേക ദിവസങ്ങളിലും ആയി അഭിനയം നടത്തും. ഹാസ്യവും ഫലിതവുംകൊണ്ടു ഇവ നാലും സംപൂർണ്ണങ്ങളാകുന്നു. ഉപദ്രവകരങ്ങളായ സമുദായാചാരങ്ങളേയും നടവടികളേയും, പീഡാജനകങ്ങളായ അധികാരപ്രമത്തതകളേയും മററും വെളിപ്പെടുത്തുന്നതും ഹാസശകാരങ്ങളെക്കൊണ്ടു് അഭിഷേകം കഴിക്കുന്നതും ഇവിടെ വെച്ചാണു്. ചുരുക്കത്തിൽ, കൂത്തു് സാമുദായികപരിഷ്കാരങ്ങൾക്കും പൗരദോഷനിരാകരണത്തിനും ഉള്ള ഒരു ബലവത്തായ ആയുധമായി പരിണമിക്കുന്നതു് ഇങ്ങനെയാണു്.

ഈ പുരുഷാൎത്ഥങ്ങളെ കേട്ടു മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു അനധീതമംഗലഗ്രാമവാസികളായ ജനങ്ങൾ ഗ്രാമപുരോഹിതന്റെ നേതൃത്വത്തിൽ ഒന്നിച്ചുകൂടുന്നു. ഈ ഗ്രാമപുരോഹിതന്റെ ഒരു ഗുണം അയാളോ അയാളുടെ അച്ഛനോ, അഥവാ അയാളുടെ മുത്തച്ഛനോ യാതൊരു മന്ത്രവും തന്ത്രവും ഒരിക്കലും പഠിച്ചിട്ടില്ല എന്നുള്ളതത്രേ! സമ്മേളിച്ചിരിക്കുന്നവരിൽ ഏററവും പ്രധാനന്മാർ ഉണ്ണിനമ്പൂതിരികളും, പല ഇനങ്ങളിലുള്ള അമ്പലവാസികളും പ്രമാണികളായ നായന്മാരും ആയിരിക്കും. കേരളഹിന്ദുഗ്രാമത്തിന്റെ ഒരു പ്രതിരൂപം ഇവിടെ നമുക്കു കാണ്മാൻ കഴിയുന്നു. അരങ്ങത്തു അഭിനയിക്കുന്നതിനു ഒരാൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളു എന്നുള്ള കാൎയ്യം പ്രത്യേകം ഓൎക്കേണ്ടതാണു്. ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ സമ്മേളനസമ്പ്രദായം, പുരുഷാൎത്ഥങ്ങളുടെ സംഗ്രഹത്തിനു് തങ്ങൾ എന്താണു് ചെയ്യേണ്ടതെന്നുള്ളതിനെക്കുറിച്ചു് അവരുടെ ആലോചന. അവരുടെ വാക്കലഹങ്ങൾ, ഒടുവിൽ എല്ലാ പേരുംകൂടി ഒരു നിശ്ചയത്തിൽ എത്തുന്നതു്—മുതലായതെല്ലാം ആനടനു് അഭിനയിച്ചുകാണിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഇവിടെ ചാക്യാർ ഒരു തികഞ്ഞ നാട്യവിദഗ്ദ്ധനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. മാതൃകാരൂപത്തിൽ ഈ ജനക്കൂട്ടത്തിന്റെ സമ്മേളനത്തെ അഭിനയിക്കു

ന്ന സമയത്തു്, അഭിനേതാവു് അവരുടെ സാമു ദായികങ്ങളായ ദോഷങ്ങളെ എടുത്തു കാട്ടി അവ യെ പരിഹസിക്കുന്നതാണു്. എന്നാൽ അതി ൻെറ ഉദ്ദേശം സമുദായത്തിൻെറയും വ്യക്തികളു ടേയും സംസ്കരണം ഒന്നു മാത്രമായിരിക്കും. അഭി നേതാവിൻെറ അനുകരണസാമർത്ഥ്യത്തിലാണു് അഭിനയത്തിൻെറ വിജയം.

കൂടിയാട്ടത്തിൻെറ മൂന്നാംദിവസം വിനോദ മെന്ന പുരുഷാർത്ഥമാണു് അഭിനയിക്കാറുള്ളതു എന്നു നാം കണ്ടുവല്ലോ. അനധീതമംഗലഗ്രാമ ത്തിലെ ജനങ്ങൾ സമ്മേളിച്ചു കഴിയുമ്പോൾ; അ വർ തങ്ങളുടെ കാമസമ്പൂർത്തിയ്ക്കുള്ള ഉപായങ്ങ ളെപ്പററി ചിന്തിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. സമുദായ ത്തിൽ നടപ്പുള്ള ദുരാചാരങ്ങളെ കുററപ്പെടുത്തു കയും, ശകാരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനുള്ള ഒരവ സരമായി നടൻ ഈ സന്ദർഭത്തെ ഉപയോഗപ്പെ ടുത്തുന്നു. പല സ്ത്രീകളുടേയും പേരുകൾ ഓരോ ന്നോരോന്നായി അവിടെ അപ്പോൾ പ്രസ്താവിക്ക പ്പെടുകയും, അവരെല്ലാം എന്തെങ്കിലും ദൂഷ്യമുള്ള വരായി കാണപ്പെട്ടു് ഓരോന്നോരോന്നായി തള്ള പ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇവിടെ പ്രധാനമായിട്ടു ള്ളതു് ദോഷതിരസ്കാരക്രമവും ഗുണസ്വീകാരപ്രാ രംഭവുമാകുന്നു. സ്ത്രീപുരുഷന്മാർക്കുണ്ടാകാവുന്ന ദോ ഷങ്ങളുടെയെല്ലാം ഒരു പട്ടിക ഇവിടെ ഒരാൾക്കു

ദശിക്കുവാൻ കഴിയും. സാമുദായിക സന്മാർഗ്ഗത്തെ പരിപാലിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി യാതൊരു ലോഭവും കൂടാതെ വാരിക്കോരിച്ചൊരിയുന്ന ഈ പരിഹാസം അക്ഷീണമായ സ്വാധീനശക്തി ചെലുത്തിയിരുന്നു എന്നു പറയേണ്ട ആവശ്യമില്ല. പുരുഷാർത്ഥത്തിന്റെ രണ്ടാമത്തെ വിഭാഗമായ വഞ്ചനയും വിനോദത്തോടുകൂടി കൂട്ടിക്കലർത്തിയിട്ടാണ് പ്രയോഗിക്കുക പതിവ്. ഗ്രാമീണരിൽ ഒരാളെ—വിഡ്ഢിയെന്നാണ് അയാളെ വിളിക്കാറ്—കള്ളനാക്കുന്നു. വളരെ അമൂല്യമായ ഒരു സന്മാർഗ്ഗപ്രബോധനമാണ്, എന്നിട്ട്, അവിടെ നടക്കുന്നതു്. അതിനു കാരണഭൂതൻ ചോരണം! ഇതിലുമുണ്ട് പരിഹാസത്തിനു പ്രസക്തി.

നാലാംദിവസം അശനമാണു വർണ്ണിയ്ക്കുന്നതു്. ഇതിൽ, ഒരു ഭാഗവും ഉപേക്ഷിക്കയോ സംക്ഷേപിക്കയോ ചെയ്യുകയില്ല. സദ്യയെ വർണ്ണിക്കുകയും യഥാതഥമായി അഭിനയിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു ശാപ്പാട്ടുരാമന്റെ ഭാഗമാണ് വിദൂഷകൻ അഭിനയിക്കുന്നതു്. ഇവിടെ ഏററവും ശുദ്ധവും തന്മയത്വപൂർണ്ണവും ആയിരിക്കും അനുകരണം. ഉദാഹരണങ്ങളാൽ വിശദവും ഫലിതങ്ങളാൽ സരസവും ആയിരിക്കും വിവരണം. ഈ അഭിനയം കാണുകമാത്രം ചെയ്താൽ വളരെക്കാ

ലം അജീർണ്ണരോഗം ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന ഒരാൾക്കു പോലും ഭോജനാഭിരുചി തോന്നാതിരിക്കുകയില്ല.

അഞ്ചാംദിവസം രാജസേവയാണ് അഭിനയവിഷയം. ഇതു കാണുവാൻ രാജാവും പ്രഭുക്കന്മാരും ഖുങ്ങളും മററും വന്നുചേരും. സമ്മിളിതരായിരിക്കുന്ന ഗ്രാമീണർ സേവനയോഗ്യനായ ഏററവും നല്ല രാജാവ് ആരാണെന്നുള്ളതിനെപ്പററി തമ്മിൽ വിവദിക്കുന്നു. ഓരോരുത്തർ ഓരോ രാജാക്കന്മാരെയാണ് നിർദ്ദേശിക്കുക. ഏതെങ്കിലും ഒരു രാജാവിനെ മാത്രം സ്വീകരിച്ച് ഇതരന്മാരെ നിരസിക്കുന്ന സന്ദർഭത്തിൽ, രാജനീതിയേയും, സേവകദ്രോഹത്തേയും മററും പററി പ്രസ്താവിക്കുവാൻ അവസരമുണ്ടാകും. ഭരണകൂടത്തിന്റെ ന്യൂനതയും ദുർബ്ബലതയും പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതു ഈ സന്ദർഭത്തിലാണ്. ഭരണീയരുടെ സങ്കടങ്ങളെ വെളിച്ചത്താക്കുന്നതിനും ഈ അവസരം ഉപയോഗിക്കുന്നതാണ്.

സാമാന്യജനങ്ങളുടേയും കീഴുദ്യോഗസ്ഥന്മാരുടേയും കഠിന വിധിയെ ദയനീയങ്ങളായ വാക്കുകളെക്കൊണ്ടു ചിത്രീകരിച്ചു കാണിക്കുന്നു; മേലധികാരികളുടെ അസൂക്ഷ്മത, സാഹസം, ഉപേക്ഷ മുതലായവയുടെ ഫലമായി ഇക്കൂട്ടർ അനുഭവിക്കേണ്ടിവരുന്ന കായികവും മാനസികവുമായ

നിരവധി ക്ലേശാനുഭവങ്ങളെ, ചലച്ചിത്രത്തി ലെന്നപോലെ സുവ്യക്തവൎണ്ണനകളാൽ പ്രദൎശി പ്പിക്കുന്നു. കിരീടം ചൂടിയ രാജാവുപോലും ചാ ക്യാരുടെ ഈ ആക്ഷേപശരങ്ങളിൽനിന്നു രക്ഷ പ്രാപിക്കുന്നില്ല. ഇന്നും ഇതൊരു പരമാൎത്ഥമാ യിത്തന്നെ വൎത്തിക്കുന്നു. രാജാവിന്റെ അനീതി കളും സാഹസങ്ങളും നിൎദ്ദയം പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെ ടുന്നു. പ്രജാക്ഷേമത്തെ ഉൽപാദിപ്പിക്കാത്ത തര ത്തിലുള്ള രാജ്യനയം നിഷ്ക്കരുണം വിമൎശിക്കപ്പെ ടുന്നു. ചുരുക്കത്തിൽ, ജനങ്ങൾ രാജാവിനേയും രാജാവിന്റെ പ്രവൃത്തികളേയും ഏതു വിധത്തി ലാണ് വീക്ഷിക്കുന്നതെന്നു ഭരണകൎത്താവിനെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുകയാണ് ചാക്യാർ ചെയ്യുന്നതു്. പ ലപ്പോഴും, എന്നല്ല മിക്കപ്പോഴും അധിക്ഷേപ ത്തിനു പാത്രമായ രാജാവിന്റെതന്നെ മുമ്പിൽ വെച്ചാണ് ഈ അഭിനയം നടത്തപ്പെടുന്നതെ ന്നുള്ളതു് പ്രത്യേകം സ്മരണീയമാണ്. അതേ. സാന്നിദ്ധ്യംതന്നെ ചാക്യാരെ തന്റെ പ്രവൃത്തി യിൽ കുറേക്കൂടി ധീരനും വാക്പടുവുമാക്കിത്തീ ൎക്കുന്നുണ്ടു്. ഇത്തരം വിവൃതവും അശങ്കിതവും ആ യ അധിക്ഷേപങ്ങൾ ഭരണകൎത്താക്കളേയും ഭര ണീയജനങ്ങളേയും നന്നാക്കുന്നതിന്, ഇന്നത്തേ പ്പോലെ വൎത്തമാനപത്രങ്ങളും മററും പ്രചാരമി ല്ലാതിരുന്ന ഒരു കാലത്തു്, വളരെ ഉപകരിച്ചി

രുന്നു എന്നുള്ള സംഗതി പ്രസ്താവിക്കേണമെന്നി ല്ലല്ലൊ. മദ്ധ്യകാലഘട്ടത്തിലെ യൂറോപ്പുരാജ്യത്തി ൽ പ്രചരിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന "അത്ഭുതനാടക"ങ്ങ ൾ നിർവ്വഹിച്ചിരുന്ന കൃത്യംതന്നെയാണ്, ഏക ദേശം കൂത്തും നിറവേററുന്നതു്. അവയിൽ അ ഭിനേതാക്കളുടെ പരിഹാസത്തിനു പാത്രങ്ങളായി ത്തീരുന്ന "പി"ത്രയം, (3p's) മലയാളത്തി ൽ, മതവിഷയകവും ലൗകികവും ആയ അധി കാരത്തിൽ വർത്തിച്ചിരുന്ന ആളുകളായിട്ടു ഗണി ക്കേണ്ടിവരും.

ഈ സദസദ്വിവേചനത്തിന്റെ അവസാന ത്തിൽ, ഭൂഗോളത്തിൽ സ്വേച്ഛാധിപതിയായ രാജാ വു് ഒരാൾ മാത്രമേയുള്ളുവെന്നും അയാൾ അഭി നയിക്കപ്പെടുവാൻ പോകുന്ന നാടകത്തിലെ നാ യകനാണെന്നും സംഘനേതാവു് തീരുമാനിക്കു ന്നു. അനന്തരം, ഗ്രാമജനങ്ങളെല്ലാം ആ രാജാവി ന്റെ കീഴിൽ സേവനം നടത്തുവാൻ ബദ്ധപ്പെ ട്ടു പുറപ്പെട്ടുപോകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതു വളരെ നീണ്ടതായ ഒരു അവതരണമാണ്. ഇതു നാടകീ യമല്ല എന്നു വിചാരിക്കുന്നവരും ഉണ്ടാകാം. ഒന്നു തീർച്ചയാണു്. വിനോദനപരവും ഉൽബോധനപ രവുമായ ഒരു സ്ഥാനം അതിനു് നിശ്ചയമായും ഉണ്ടു്.

കൂടിയാട്ടത്തിന്റെ ആറാംദിവസമാണു് ചാക്യാർ, തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട നാടകത്തിലെ തിരഞ്ഞെടുക്കപ്പെട്ട രംഗം അഭിനയിക്കുന്നതു്. എല്ലാ നടന്മാരും രംഗത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നുണ്ടു്. പുരുഷവേഷം ചാക്യാരും, സ്ത്രീവേഷം നങ്ങ്യാരുമാണു് അണിയുക. നാടകപാത്രങ്ങൾ ഒരിക്കലും സംസാരിക്കുക പതിവില്ല. അവർ ആംഗ്യസങ്കേതങ്ങളെക്കൊണ്ടാണു് അഭിനയം നടത്തുക. മുഖഭാവങ്ങളും ഭ്രൂവിക്ഷേപാദികളും ആംഗികഭാഷയുടെ ആശയം വിശദമാക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്നു എന്നു സൂക്ഷ്മമാലോചിച്ചാൽ സുഗ്രഹമാകാതിരിക്കയില്ല. എന്നാൽ, വിദൂഷകനു മാത്രം സംഭാഷണസ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടു്.

നടന്മാർ വേഷം ചമഞ്ഞാണു് അരങ്ങത്തു വരിക. അവരുടെ വേഷം വിശേഷതരത്തിലാണു്. വിവിധ നാടകങ്ങളിലെ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ വസ്ത്രധാരണരീതി വിവിധമാണു്. ഇങ്ങനെ, നാഗാനന്ദത്തിലെ നായകനായ ജീമൂതവാഹനൻ, ധനഞ്ജയത്തിലെ പ്രധാന പാത്രമായ അർജ്ജുനൻ, രാമനാടകങ്ങളിലെ ശ്രീരാമൻ—ഇവരെല്ലാം പല വേഷങ്ങളിലാണു് രംഗപ്രവേശം ചെയ്യുന്നതു്. അനപേക്ഷണീയനായ വിദൂഷകൻ മാത്രം ഹാസ്യോത്തേജകമായ വേഷത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. നാടകത്തിലെ നായകൻ

അഭിനയിക്കുന്ന ഓരോ സംസ്കൃതശ്ലോകത്തിന്റെ യും ഒരു കേരളഭാഷാന്തരം, പ്രാകൃതജനങ്ങളുടെ ഗുണത്തിനുവേണ്ടി, ഉച്ചരിക്കുക എന്നുള്ളതാണ് വിദൂഷകന്റെ പ്രധാന കൃത്യം. വിദൂഷകന്റെ ഈ ഭാഗം വളരെ ശ്രദ്ധേയമായ ഒന്നാണ്. ഒന്നാമതായി, ഇതു് നമ്മുടെ സംസ്കൃതനാടകപ്രയോഗസമ്പ്രദായത്തിൽനിന്നുള്ള ഒരു വ്യതിചലനമാണ്. ഗൈർവ്വാണീനാടകങ്ങളിൽ ഇങ്ങനെയൊരു പ്രവൃത്തിക്കു സ്ഥലമില്ല; ഇതിൽ നാം കാണുന്നതു്, നാടകത്തെ കൂടുതൽ പ്രചാരത്തിലാക്കുന്നതിനു കരുതിക്കൂട്ടി വിവേചനാശീലനായ ഒരു വിമർശകൻ വരുത്തിയ പരിഷ്കാരങ്ങളാകുന്നു. ഐതിഹ്യം ഈ പരിഷ്കാരങ്ങളുടെ അവതാരകനായി തോലനെയാണ് ബഹുമാനിക്കുന്നതു്. മണിപ്രവാളത്തിന്റെ പ്രഥമാങ്കുരങ്ങളും ഇതിൽ കാണപ്പെടുന്നു എന്നുള്ളതുകൊണ്ടും ഈ ഐതിഹ്യം പ്രധാനമാണ്. സംസ്കൃതഭാഷാനഭിജ്ഞരായ പ്രാകൃതജനങ്ങളേയും സംസ്കൃതഭാഷാപണ്ഡിതന്മാരായ വിദ്വജ്ജനങ്ങളേയും ഏകകാലത്തിൽ രമിപ്പിക്കുന്നതിനു ഉഭയഭാഷാസങ്കരം ആവശ്യമായി. തൽഫലമാണ് മണിപ്രവാളം. ആദ്യകാലത്തു്, വിദൂഷകനായിരിക്കണം അതിന്റെ പ്രയോക്താവു്. ആ ഭാഷയാകട്ടെ വിദൂഷകന്റെ വേഷത്തോടു അത്യന്തം യോജിച്ചി

രിക്കുന്നുമുണ്ടു്. സംസ്കൃതഭാഷയ്ക്കു അക്കാലത്തുണ്ടായിരുന്ന സ്വാധീനത ഇതിൽ തെളിഞ്ഞു കാണാം. ഇങ്ങനെ, ഗൈർവ്വാണീരംഗങ്ങളുടെ ഉപയോഗത്തിനുവേണ്ടി ഉദിച്ചുപൊന്തിയ ഒരു ഭാഷയാണു് പിന്നീടു് മണിപ്രവാളസാഹിത്യമായി വികാസം പ്രാപിച്ചതു് എന്നു് ഊഹിച്ചാൽ അസംഗതമാകയില്ല.

ചാക്യാന്മാരുടെ ഐതിഹ്യപ്രകാരം, അവർക്കു പരിശീലിക്കാവുന്നതോ അല്ലെങ്കിൽ അവർ പരിശീലിച്ചു വന്നിരുന്നതോ ആയ അങ്കങ്ങളുടെ സംഖ്യ എഴുപത്തിരണ്ടാണു്. 24 നാടകങ്ങളിലായിട്ടാണു് ഇവ വ്യാപിച്ചു കിടക്കുന്നതു്. ഇതിൽ ഏകാങ്കങ്ങളായ നാടകങ്ങളും പ്രഹസനങ്ങളും ഉൾപ്പെടുന്നു. ഈ കൃതികളിൽ പലതും ഇപ്പോൾ അറിയപ്പെട്ടു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

1. സുഭദ്രാധനഞ്ജയം. 2. തപതീസംവരണം. 3. നാഗാനന്ദം. 4. മഹാനാടകം. 5. മത്തവിലാസം. 6. കല്ല്യാണസൗഗന്ധികം. 7. മധ്യമവ്യായോഗം. 8. ഭഗവദജ്ജുകീയം. 9. ദൂതവാക്യം. 10. ദൂതഘടോൽക്കചം. 11. കർണ്ണഭാരം. 12. ഊരുഭംഗം. 13. പഞ്ചരാത്രം. 14. അവിമാരകം. 15. ആശ്ചര്യചൂഡാമണി. 16. അഭിഷേകനാടകം. 17. പ്രതിമാനാടകം. 18. പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണം. 19. സ്വപ്നവാസവദത്തം.

20. ബാലചരിതം. 21. ചാരുദത്തം. 22. ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം. 23. ഉന്മാദവാസവദത്തം. 24. ശാകുന്തളം.

ഇവയാണ് കേരളരംഗവുമായി അനുബന്ധിച്ചിട്ടുള്ള ഇരുപത്തിനാലു നാടകങ്ങൾ. ഇവയിൽനിന്നും തിരഞ്ഞെടുത്തിട്ടുള്ള 72 അങ്കങ്ങളാണ് ചാക്യാന്മാർ അഭിനയിക്കാറുണ്ടായിരുന്നത്. ഇനി ഈ നാടകങ്ങളെക്കുറിച്ചും ചാക്യാന്മാർ അഭിനയിക്കാറുള്ള അങ്കങ്ങളെക്കുറിച്ചുമുള്ള സ്വല്പവിവരങ്ങൾ അടിയിൽ ചേർക്കുന്നു.

ഈ നാടകങ്ങളെയെല്ലാം വ്യാപകമായി മൂന്നു തരത്തിൽ വിഭജിക്കാം. 1. ഇന്നും പ്രചാരമുള്ളവ. 2. ഒരു കാലത്തു പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നവ. 3. ഐതിഹ്യംകൊണ്ടു മാത്രം, പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നതായി അറിയപ്പെടുന്നവ. മുൻപ്രസ്താവിച്ച നാടകങ്ങളിൽ ആദ്യത്തെ എട്ടെണ്ണം ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലും, ഒടുവിൽ പറഞ്ഞ മൂന്നു കൃതികൾ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലും ശേഷമുള്ള 13 കൃതികളും രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും ചേരുന്നു.

സുഭദ്രാധനഞ്ജയം തപതീസംവരണം നാഗാനന്ദം മഹാനാടകം, ഇവ നാലും ചാക്യാന്മാർക്ക് പ്രിയതമങ്ങളായ കൃതികളായിരുന്നുവെന്നു തോന്നുന്നു. അവയിലെ എല്ലാ അങ്കങ്ങളും പക്ഷേ, അവർ അഭിനയിച്ചു വന്നിരിക്ക

ണം. ഇവയിൽ തപതീസംവരണത്തിന്റെയും സുഭദ്രാധനഞ്ജയത്തിന്റെയും കർത്താവു് എട്ടാം ശതകത്തിന്റെ മദ്ധ്യഘട്ടത്തിൽ കേരളത്തിൽ നാടുവാണിരുന്ന ഒരു കുലശേഖരപ്പെരുമാളാകുന്നു. കേരളരംഗത്തിനുവേണ്ടി ഒരു കേരളരാജകുമാരൻ എഴുതീട്ടുള്ള കൃതികളാണു് അവ. നടന്റെ ദൃഷ്ടിയോടുകൂടി പെരുമാളുടെ സചിവനും സദസ്യനുമായിരുന്ന തോലൻ എഴുതിച്ചേർത്ത ഒരു വ്യാഖ്യയും അവയ്ക്കു ഭൂഷണമായിട്ടുണ്ടു്. കേരളരംഗത്തെപ്പററി പഠിക്കുവാൻ ആഗ്രഹിക്കുന്ന വിദ്യാർത്ഥികൾക്ക് ഈ വ്യാഖ്യകൾ വളരെ അമൂല്യങ്ങളും പ്രധാനങ്ങളുമായ പ്രമാണങ്ങളാകുന്നു. എങ്കിലും ശ്രീമാൻ ടി. ഗണപതി ശാസ്ത്രികൾ അവയെ പ്രസിദ്ധീകരിക്കുന്ന വിഷയത്തിൽ വൈമുഖ്യം പ്രദർശിപ്പിച്ചതിനെക്കുറിച്ചു വ്യസനിക്കാതെ നിവൃത്തിയില്ല. കേരളരംഗത്തിൽ വളരെ പ്രചാരമുള്ള ഒരു നാടകമായിരുന്നു നാഗാനന്ദം. ഇന്നും അതിന്റെ പ്രചാരത്തിനു് ന്യൂനത വന്നിട്ടില്ല. ഈ പ്രചാരാധിക്യത്തിനു കാരണവും ഇല്ലാതില്ല. ഭാരതത്തിൽ വളർന്നുവന്ന ബുദ്ധമതത്തിന്റെയും ജൈനമതത്തിന്റെയും അവസാനത്താവളമായിരുന്നു കേരളം. ആ മതങ്ങളുടെ പ്രചാരത്തെ ഏററക്കുറെ സഹായിക്കുന്ന കൂട്ടത്തിലാണു് നാഗാനന്ദവും. നടന്മാരുടേയും രംഗപ്രധാനകന്മാരുടേ

ന്യം ബുദ്ധിസാമർത്ഥ്യത്തെ അങ്ങേഅററംവരെ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു നാടകമാണത്രേ ഇതു്. ഇതിലെ നാലാമങ്കംപോലും വളരെ തന്മയത്വത്തോടുകൂടി അഭിനയിക്കുക പതിവായിരുന്നു എന്നും, ഗരുഡൻെറ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്ന ആൾ യഥാർത്ഥത്തിൽ ആകാശത്തിൽക്കൂടെ പറന്നുപോവുകയാണോ എന്നു തോന്നിയിരുന്നു എന്നും ഐതിഹ്യത്തിൽനിന്നും നമുക്കറിയുവാൻ കഴിയുന്നു. ഒടുവിൽ പറക്കൻകൂത്തു് വിജയപൂർവ്വം അഭിനയിച്ചതു് ഇരിഞ്ഞാലക്കുട വെച്ചായിരുന്നുവത്രെ. ഗരുഡരൂപം ധരിച്ചിരുന്ന നടൻ തദവസരത്തിൽ പറക്കാൻ ആരംഭിക്കെ, രംഗത്തിൽനിന്നു യഥാർത്ഥത്തിൽ ആകാശത്തിലേയ്ക്കു ഉയൎന്നു എന്നും അന്തരീക്ഷത്തിലൂടേ പറന്നുചെന്നു ദേവാലയസങ്കേതത്തിൽനിന്നു ഉദ്ദേശം ഒന്നരനാഴികയോളം അകലേയുള്ള ഒരു കുന്നിൻെറ മുകൾപ്പരപ്പിൽ സസുഖം സ്ഥിതിചെയ്തു എന്നും പറയപ്പെടുന്നു. കൂത്തുപറമ്പു് എന്ന പേരിൽ ആ കുന്നു് ഇന്നും അറിയപ്പെടുന്നുണ്ടു്.

രണ്ടു ശതകങ്ങൾക്കു മുമ്പു് അന്നത്തെ കൊച്ചി രാജാവിൻെറ രക്ഷാധിപത്യത്തിൽ പൂൎണ്ണത്രയീശപുരത്തിൽനിന്നു നാലു നാഴിക അകലത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന കരിക്കാട്ടു് എന്ന ഗ്രാ

മത്തിലുള്ള അദ്ദേഹത്തിൻെറ കോവിലകത്തുവെച്ച് മറെറാരു സമുദ്ധ്യയനപരിശ്രമം നടന്നു. പക്ഷേ, ആ പരിശ്രമം പരാജയപ്പെട്ടു. സൂത്രബന്ധങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ചിരുന്ന നടൻ സൂക്ഷ്മക്കുറവുകൊണ്ടോ എന്തോ തൻെറ കൃത്യത്തിൽ അല്പം വിലോപം വരുത്തുകയും തൽഫലമായി ഗരുഡൻെറ ഭാഗം അഭിനയിച്ചിരുന്ന നടൻ മൃത്യുവിനു അധീനനാവുകയും ചെയ്തു. അന്നുതൊട്ടു പറക്കവാനുള്ള ശ്രമം ആവത്തിക്കപ്പെടാതായി. ഈ സമുദ്ധ്യയനത്തെ സംബന്ധിച്ച പൂൎണ്ണവിവരങ്ങൾ ലഭിക്കുകയാണെങ്കിൽ അതു വളരെ അമൂല്യമായ ഒരു വിജ്ഞാനാനുഗ്രഹമായിരിക്കും. ആത്മത്യാഗരംഗംകൂടി ഉൾപ്പെടുന്ന രണ്ടാമങ്കം ഇന്നും അഭിനയിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നുണ്ട്. നീളമുള്ള ഒരു തുണി പിരിച്ചെടുത്ത് അതിൻെറ ഒരററത്തു ഒരു കൊളുത്ത് ഉണ്ടാക്കുന്നു. മറേറ അററം മുകളിലുള്ള മച്ചിന്മേൽ എവിടെയെങ്കിലും ഉറപ്പിച്ചുകെട്ടുന്നു. ആത്മത്യാഗം അനുഷ്ഠിക്കുന്ന സ്ത്രീ അവളുടെ കഴുത്തു തൂങ്ങിക്കിടക്കുന്ന കൊളുത്തിനുള്ളിൽ ഇടുകയും മൂൎച്ഛിതയെപ്പോലെ നാലഞ്ചടി അകലെ ചെന്നു കറങ്ങി വീഴുകയും ചെയ്യുന്നു. രംഗത്തിൽ ഇതിൻെറ അഭിനയം വളരെ ചമൽക്കാരകാരകമായി തോന്നുന്നതാണ്. സ്ത്രീകൾക്കു മാത്രമേ ഈ ആത്മത്യാഗരംഗം അഭി-

നയിക്കുവാൻ അനുവാദമുള്ളു എന്നുള്ള സംഗതി പ്രസ്താവാൎഹമാണു്.

മഹാനാടകം ഒരു സ്വതന്ത്രകൃതിയല്ലെന്നും പല നാടകങ്ങളിൽനിന്നും സ്വരൂപിച്ചു ചേൎത്തിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ അടങ്ങിയ ഒരു സങ്കലനകൃതിയാണു് അതു എന്നും ഐതിഹ്യം ഘോഷിയ്ക്കുന്നു. അതിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള ഒരു പ്രത്യേകത അതു പകൽ മാത്രമേ അഭിനയിച്ചുകൂടു എന്നുള്ളതാകുന്നു.

മത്തവിലാസം മുതൽ ഊരുഭാഗംവരെയുള്ള എട്ടു കൃതികൾ ഏകാങ്കങ്ങളാകുന്നു. ആകൃതികളുടെ പേരുകൾ തന്നെയാകുന്നു അവയിലെ അങ്കങ്ങൾക്കുമുള്ള പേരുകൾ. അതിൽ ഭഗവദജ്ജുകീയം ഒരു ചെറിയ പ്രഹസനമാണു്. ഒരു കാലത്തു് അതിനു് കേരളരംഗത്തിൽ വളരെ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്നതായി കാണുന്നു. അഭിനയിക്കേണ്ട സമ്പ്രദായങ്ങളെ വിവരിക്കുന്ന ഒരു വിസ്തൃതവ്യാഖ്യ അതിനുണ്ടു്. ആകൃതിയുടെ കൎത്താവു് ആരെന്നു ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഒരിടത്തും പ്രസ്താവിച്ചു കാണുന്നില്ല. പാലിയം ഗ്രന്ഥശാലയിൽ ഉള്ള കൈയെഴുത്തുപ്രതികളിലൊന്നിന്റെ ഒടുവിലത്തെ ഭാഗത്തുള്ള ഒരു കുറിപ്പിൽനിന്നു അതു ബോധായനന്റെ കൃതിയായിരിക്കുവാൻ ഇടയുണ്ടു് എന്നൊരൂഹത്തിനു വഴികിട്ടുന്നു. ഈ

ത്തും മത്തവിലാസവും നമ്മുടെ രംഗങ്ങളിൽ വളരെ പ്രചാരമുണ്ടായിരുന്ന രണ്ടു പ്രഹസനങ്ങളായിരുന്നു. കല്യാണസൌഗന്ധികം പ്രചാരമുള്ള നാടകകൃതിയാണു്. പ്രസിദ്ധമായ അജഗരസ്തൂതം ഇതിനോടു ഘടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതാണു്. അഭിനയത്തിനു വളരെ പററിയ ഒരു കൃതിയാണതു്. പക്ഷേ, അതൊരു ചാക്യാരുടെ കൃതിയാകാം. ശ്രീകൃഷ്ണദൂതു് എന്നുകൂടി പേരുള്ള ദൂതവാക്യം എന്ന ഏകാങ്കരൂപകത്തിനാണു് രംഗത്തിൽ ഏററവും അധികം പ്രചാരമുള്ളതു്. ഏകാങ്കനാടകങ്ങളായി മുൻപു പറഞ്ഞിട്ടുള്ള കൃതികളിൽ ഇപ്പോൾ ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ളവയൊഴിച്ചു ബാക്കിയുള്ളവയും അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിരുന്നിരിക്കണം. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ, തിരുവിതാംകൂറിലുള്ള ഒരു പ്രത്യേകക്ഷേത്രത്തിൽ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടേന്ന എല്ലാ രംഗങ്ങളേയും കുറിച്ചുള്ള വിവരങ്ങളടങ്ങിയ ഒരു കൈയെഴുത്തുപ്രതിയിൽ അവയിൽനിന്നും ഉദ്ധരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഭാഗങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണു്.

പഞ്ചരാത്രവും അവിമാരകവും പ്രചാരമുള്ള രണ്ടു നാടകങ്ങളായിരുന്നിരിക്കണം. അഭിനയത്തിനു പററിയ ഭാഗങ്ങൾ അവയിൽ ഉണ്ടു്. എന്നുവരികിലും, ഇന്നു അവ സാധാരണമായി അഭിനയിക്കപ്പെട്ടു കാണുന്നില്ല. ചാക്യാന്മാർ

അഭിനയിച്ചിരുന്ന അങ്കങ്ങളിൽ പഞ്ചരാത്രത്തിൽനിന്നു വേട്ടാങ്കം, ഭീഷ്മദൂതാങ്കം എന്നിങ്ങനെ രണ്ടങ്കങ്ങളുടേയും, അവിമാരകത്തിൽനിന്നു അന്നോട്ടാങ്കം, ദൂതാങ്കം, അഭിസാരികാങ്കം, പഠ്വാങ്കം, മാടവേട്ടാങ്കം എന്നിങ്ങനെ ആദ്യത്തെ അഞ്ചങ്കങ്ങളുടേയും പേരുകൾ മാത്രമേ അറിയുവാൻ സാധിച്ചിട്ടുള്ളു.

ആശ്ചര്യചൂഡാമണി, അഭിഷേകനാടകം, പ്രതിമാനാടകം എന്നീ മൂന്നും വളരെ പ്രചാരമുള്ളവയായിരുന്നു. ചാക്യാന്മാരുടെ ഇടയിൽ ചെറിയ അഭിഷേകം, വലിയ അഭിഷേകം, പാദുകാഭിഷേകം എന്നീ പേരുകളിലാണു് ഈ നാടകങ്ങൾ അറിയപ്പെട്ടിരുന്നതു്. ശ്രീരാമൻെറ ചരിത്രത്തെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഇരുപത്തൊന്നു അങ്കങ്ങൾ ആകെ ഇവയിലെല്ലാം കൂടിയുണ്ടു്. എല്ലാ അങ്കങ്ങളുടേയും പേരുകൾ കിട്ടിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. കിട്ടിയേടത്തോളം അങ്കങ്ങളുടെ പേരുകൾ താഴെ ചേർക്കുന്നു.

i ആശ്ചര്യചൂഡാമണി:—1. പർണശാലാങ്കം. 2. ശൂർപ്പണഖാങ്കം. 3. മായാസീതാങ്കം. 4. ജടായുവധാങ്കം. 5. അശോകവനികാങ്കം. 6. അംഗുലീയാങ്കം.

ii അഭിഷേകനാടകം:-1. ബാലിവധം. 2. തോരണയുദ്ധം. 3. മായാശീർഷാങ്കം.

iii പ്രതിമാനാടകം:— 1. വിച്ഛിന്നാഭിഷേകാങ്കം. 2. വിലാപാങ്കം. 3. പ്രതിമാങ്കം. 4. ആടവ്യമങ്കം. 5. രാവണാങ്കം. 6. ഭരതാങ്കം. 7. അഭിഷേകാങ്കം.

ഇവയിൽ ഇന്നു ഉത്തമങ്ങളായ കുറെ രംഗങ്ങൾ മാത്രമേ അഭിനയിക്കപ്പെടാറുള്ളു.

മന്ത്രാങ്കം, മഹാസേനാങ്കം, ആറാട്ടങ്കം—ഇവയാണു് പ്രതിജ്ഞായൗഗന്ധരായണത്തിലെ അങ്കങ്ങളുടെ പേരുകൾ. സ്വപ്നവാസവദത്തത്തിലെ അങ്കങ്ങൾ ബ്രഹ്മചര്യാങ്കം, പന്താട്ടാങ്കം, പൂത്തൊട്ടാങ്കം, ശേഫാലികാങ്കം, സ്വപ്നാങ്കം, ചിത്രഫലകാങ്കം എന്നീ പേരുകളിലും ബാലചരിതത്തിലെ ഒരങ്കം മല്ലാങ്കം എന്ന പേരിലും അറിയപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ബാലചരിതത്തിലെ മററു അങ്കങ്ങളുടെ പേരുകൾ അറിയപ്പെട്ടിട്ടില്ല. മററങ്കങ്ങളേക്കാൾ ബാലചരിതത്തിലെ മല്ലാങ്കത്തിനു കൂടുതൽ പ്രചാരം ഉണ്ടായിരുന്നതായി കാണുന്നു. രംഗത്തിൽ ചാരുദത്തം ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ എപ്പോഴെങ്കിലും പ്രചാരത്തിലിരുന്നിരുന്നുവെന്നുള്ളതിനെപ്പററി ഒരറിവും കിട്ടിയിട്ടില്ല. അതിലെ ഒരങ്കത്തിനു വസന്തസേനാങ്കം എന്നു പേരുണ്ടു്. ഈ വിവരം ഒരു ചാക്യാരിൽനിന്നാണു് എനിക്കു ലഭിച്ചതു്.

മേൽ കാണിച്ചിട്ടുള്ള നാടകങ്ങളുടെ വിഭജനത്തിലെ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിൽ പെടുന്ന കൃതികളാണല്ലൊ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതവും ഉന്മാദവാസവദത്തവും ശാകുന്തളവും. ഇവയിൽ ശ്രീകൃഷ്ണചരിതവും ഉന്മാദവാസവദത്തവും ഇനിയും കണ്ടുകിട്ടേണ്ടതായിട്ടാണിരിക്കുന്നതു്. ശ്രീകൃഷ്ണചരിതം പക്ഷേ, ബാലചരിതമാകുവാൻ വയ്യേ എന്നൊരു സംശയം. തീച്ചയില്ല. പണ്ഡിതന്മാർ നിശ്ചയിക്കട്ടെ. ഉന്മാദവാസവദത്തം ശക്തിഭദ്രൻെറ ഒരു കൃതിയാണു്. അതേ ഗ്രന്ഥകർത്താവിൻെറ മററൊരു കൃതിയായ ആശ്ചര്യചൂഡാമണിയിലാണു് ഉന്മാദവാസവദത്തത്തിൻെറ പ്രസ്താവം കാണുന്നതു്. ഒരു കാലത്തു അതും വളരെ രംഗപ്രചാരമുള്ള ഒരു കൃതിയായിരുന്നിരിക്കാനിടയുണ്ടു്.

ശാകുന്തളം ഒരിക്കൽ മാത്രമേ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളൂ എന്നാണു് ഐതിഹ്യത്തിൽനിന്നു അറിവാകുന്നതു്. പ്രഥമരംഗത്തിൽ, പ്രാണഭയംകൊണ്ടു് അതിവേഗത്തിൽ പാഞ്ഞുപോകുന്ന മാനിനേയും, അതിൻെറ മേൽ അമ്പെയ്യുവാൻ തയ്യാറായി രഥത്തിൽ നില്ക്കുന്ന ദുഷ്യന്തരാജാവിനേയും ഏകകാലത്തിൽ വീക്ഷിച്ചു് ദുഷ്യന്തരാജാവിൽ പിനാകിസാദൃശ്യം കാണുന്ന രാജസൂതൻെറ ഭാഗം അഭിനയിക്കുന്ന അവസരത്തിൽ ചാക്യാക്കു ദൃഷ്ടിഭംഗം നേരിട്ടു

എന്നും അതിൽപിന്നെ ആ നാടകമേ അഭിനയിക്കപ്പെട്ടുകയുണ്ടായില്ല എന്നുമാണ് സംസാരം.

കേരളരംഗത്തിൽ പല സംസ്കൃതനാടകങ്ങൾ അഭിനയിച്ചിരുന്നു എന്നും, ഒരു ചാക്യാരുടെ വാങ്മൂലമായ തെളിവുപ്രകാരം ആകെ അഭിനയത്തിനു സജ്ജമാക്കിയിരുന്ന അങ്കങ്ങളുടെ സംഖ്യ 72 ആണെന്നും കാണിക്കുവാൻ ഇവിടെ ഇപ്പോൾ വേണ്ടിടത്തോളം പറഞ്ഞുകഴിഞ്ഞു. ഇതു വാസ്തവമാണെങ്കിൽ ചില നാടകങ്ങൾ ഇനിയും കണ്ടുപിടിക്കേണ്ടതായിട്ടിരിക്കുന്നു.

കൂത്തിനെ സമഗ്രമായി എടുത്തു വീക്ഷിക്കുന്നതായാൽ, നമുക്കു അതിൽ നൃത്തവും സംഗീതവും, ആഖ്യാനവും വിവരണവും, അനുകരണവും, അഭിനയവും, മൂകസംഭാഷണവും പരിമിതമായി കാണ്മാൻ കഴിയും. ഇതിന്റെ കുടുംബത്തിൽപ്പെട്ട വിവിധവിഭാഗങ്ങളുടെ അഭിനയപ്രകാരത്തിൽ വക്തവ്യമായ വ്യത്യാസവും ഉണ്ടു്; എന്നു മാത്രമല്ല, അനുഭാവപൂർണ്ണരായ ശ്രോതാക്കൾക്കു പ്രജ്ഞാപരവും കലാപരവുമായ വിനോദനത്തിനു വേണ്ട വിഭവവും അവയിൽനിന്നു ലഭിക്കുന്നതാണ്. പോരാ; ഇനിയും, നമ്മുടെ സമുദായത്തിന്റെ വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും സാഹിത്യസംസ്കാരത്തിന്റെ നിലയെ ഉയർത്തുന്നതിനും അതു ധാരാളം പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടു്. കൂത്തിന്റെ പ്രചാരം

ക്രമേണ കുറഞ്ഞുവരികയാണെന്നുള്ളതിനു സംദേഹമില്ല. അഭിനയപരവും ചരിത്രപരവും ആയി അതിനുള്ള പ്രാധാന്യവും, ആന്തരമായ ഗുണവും കാരണം കൂത്തു സവിസ്തരമായ പഠനത്തെ അർഹിക്കുന്ന ഒരു വിനോദമാകുന്നു. അങ്ങനെ ഒരു പഠനത്തിനുള്ള സമയം ഇനിയും അതിക്രമിച്ചു പോയിട്ടില്ല. ഇന്നത്തെ രംഗപരിഷ്കരണങ്ങൾ കൂത്തിൽ അവയുടെ സ്വാധീനശക്തിയെ ചെലുത്തിക്കഴിഞ്ഞിട്ടില്ല. ഇപ്പോഴും കൂത്തു അതിന്റെ പ്രാചീനരീതിയിൽത്തന്നെയാണു് അഭിനയിക്കപ്പെട്ടുവരുന്നതു്. വേഷവിധാനവും നടനരീതിയും രംഗപ്രയോഗസമ്പ്രദായവും തോലന്റെ കാലത്തു് ഏതുപ്രകാരമായിരുന്നുവോ അപ്രകാരം തന്നെ ഇന്നും വർത്തിക്കുന്നു.

കൂത്തമ്പലത്തെപ്പറ്റി—കൂത്തു അഭിനയിക്കുവാൻ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ഒരുക്കിയിരുന്ന പ്രത്യേക സ്ഥലത്തെപ്പറ്റി—മുൻപു് ഒരിടത്തു സൂചിപ്പിക്കുകയുണ്ടായല്ലൊ. അതിന്റെ ഒരു വിവരണത്തോടു കൂടി ഈ ഭാഗം അവസാനിപ്പിക്കുന്നതു് ഉചിതമായിരിക്കുമെന്നു വിശ്വസിക്കുന്നു. കൊച്ചിസംസ്ഥാനത്തിൽ ഇരിഞ്ഞാലക്കുടയിലും തൃശ്ശിവപേരൂരിലും അത്തരം രണ്ടു കൂത്തമ്പലങ്ങൾ ഉണ്ടു്. അവ പ്രാചീനങ്ങളായ ഏടുപ്പുകളല്ല. കാഴ്ചയിലും പണിയിലും അവ രണ്ടും ഒരുപോലെതന്നെയിരിക്കുന്നു.

തൃശ്ശിവപേരൂരുള്ള കൂത്തമ്പലം ശ്രീകോവിലിന്റെ വടക്കുപടിഞ്ഞാറുഭാഗത്തായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. അതു കിഴക്കുപടിഞ്ഞാറു നെടുനീളത്തിൽ വ്യാപിച്ചുകിടക്കുന്നു. അതിന്നു വടക്കുഭാഗത്തും തെക്കുഭാഗത്തും ഓരോ പ്രധാന പ്രവേശദ്വാരങ്ങൾ ഉണ്ടു്. അടിത്തട്ടു് ഭൂമിയുടെ സമനിരപ്പിൽനിന്നു നാലടി പൊക്കത്തിലാണു് നില്ക്കുന്നതു്. തറ നിൎമ്മിച്ചിട്ടുള്ളതു മുഴുവൻ കരിങ്കല്ലുകൊണ്ടാകുന്നു. മാമൂൽ 'മട്ടി'നനുസരിച്ചുള്ള അധിഷ്ഠാനത്തിന്റെ സകല വിധമായ അലങ്കരണങ്ങളോടുംകൂടിയാണു് അതിന്റെ നിൎമ്മിതി. മുകളിലത്തെ പണിയെല്ലാം മരത്തിന്റെ തുലാങ്ങൾ കൊണ്ടുള്ളതാണു്. ദക്ഷിണഭാഗത്തുള്ള ദ്വാരപ്രദേശത്തുകൂടെ അകത്തു പ്രവേശിക്കുന്ന ഒരാൾ ആദ്യം കാണുന്നതു എടുപ്പിന്റെ ഒത്ത മദ്ധ്യത്തിൽ കിഴക്കുപടിഞ്ഞാറായി കിടക്കുന്ന ഒരു ഉയൎന്ന വേദിയാകുന്നു. ഈ വേദിയെ മൂന്നു പ്രത്യേകഭാഗങ്ങളായി വേർതിരിച്ചിട്ടുണ്ടു്. നടുവിലത്തെ ഭാഗം കിഴക്കും പടിഞ്ഞാറുമുള്ള മറ്റു വിഭാഗങ്ങളെക്കാൾ കുറച്ചു പൊങ്ങിയിരിക്കും. ഏറ്റവും പടിഞ്ഞാറേ അറ്റത്തുള്ള സ്ഥലമാണു് അണിയറയായിട്ടു ഉപയോഗിക്കുന്നതു്. ഇതു മറ്റു ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നു മതിൽമറ കൊണ്ടു വേർതിരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിന്നു

രണ്ടു വിഭാഗമുണ്ടു്. ഒന്നു പുരുഷന്മാൎക്കും വേറൊന്നു സ്ത്രീകൾക്കും ഉള്ളതാണു്. കിഴക്കേവശത്തുള്ള ഭാഗമാണു് പ്രേക്ഷകന്മാൎക്കു ഇരിക്കാനുള്ളതു്. അവിടെയാണു് ബ്രാഹ്മണപ്രഭുവൎഗ്ഗത്തിന്റെ ആസ്ഥാനം. പാൎശ്വഭാഗങ്ങളിൽ കുറച്ചു ഉയൎന്നുനില്ക്കുന്ന മദ്ധ്യഭാഗമാണു് അഭിനയരംഗം. അലങ്കരിക്കപ്പെട്ട തൂണുകളിന്മേൽ നിറുത്തീട്ടുള്ള അലംകൃതമായ ഒരു മേൽപ്പുരയോടുകൂടിയ ഒരു ചതുരശ്രസ്ഥലമാണു് അതു്. മച്ചിന്മേൽ ചെയ്തിട്ടുള്ള കൊത്തുപണികളും രൂപങ്ങളും വളരെ തന്മയത്വമുള്ളവയാണു്. തൂണുകളും അവിടവിടേയായി പ്രതിമകളാൽ അലങ്കരിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണമായി നാരദന്റെ രൂപം എടുക്കാം. അതു കണ്ടാൽ സാക്ഷാൽ നാരദൻ തന്നെ അവിടെ വന്നുചേൎന്നിരിക്കുകയാണോ എന്നു തോന്നിപ്പോകും. അണിയറയിൽനിന്നു രംഗസ്ഥലത്തേയ്ക്കു രണ്ടു പ്രവേശദ്വാരങ്ങൾ ഉണ്ടു്. അവയുടെ ഇടയ്ക്കാണു് വാദിത്രങ്ങളുടെ സ്ഥാനം. ഈ മദ്ധ്യവേദിയുടെ ചുററിലും മേൽത്തട്ടു താങ്ങിക്കൊണ്ടു തൂണുകൾ ഉണ്ടു്. മേൽഭാഗം ചെമ്പുതകിടുകൊണ്ടു മേഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കൂടാതെ അതിന്റെ മുകളിൽ മൂന്നു സ്വൎണ്ണത്താഴികക്കുടങ്ങൾ കാണാം. ഈ വേദിയും മററുമെല്ലാം മനോഹരമായ ഒരു ദൃശ്യത്തെയാണു് പ്രേക്ഷകദൃഷ്ടിക്കു വിഷയമാക്കുന്നതു്. അഭിനയിക്കുന്നതിനുള്ള രംഗം ക്ഷേത്രത്തിന്റെ പൃ

രോഭാഗത്തു വലത്തു മാറി, നടന്മാർ അഭിനയി ക്കുമ്പോഴും വിഗ്രഹത്തെ അഭിമുഖീകരിക്കത്തക്ക വിധത്തിൽ വേണമെന്നാണു് സാധാരണനിയമം.

കേരളരംഗകലയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള പഠന ത്തിന്റെ അവസാനത്തിൽ നാമിപ്പോൾ എത്തി ക്കഴിഞ്ഞു. ജനങ്ങളുടെ ഇടയിൽ അധികം പ്ര ചാരമുള്ള പതിനാറു ജാതി വിനോദാഭിനയങ്ങ ളെപ്പറ്റി ഈ ഉപന്യാസത്തിൽ അവലോകനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടു്. ഇവിടെ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുള്ള ഓരോ വിനോദവിഭാഗങ്ങളും ഞാൻ പൂർണ്ണമായി സ്പർശി ച്ചിട്ടില്ലെന്നുവരാം; ഇനിയും അവയിൽ പലതും പലതും പറയുവാനുണ്ടാകാം; എന്റെ വിവരണ ങ്ങൾ അല്പവും അവ്യക്തവും ആയിരിക്കാം. എ ന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഞാൻ ഈ വിഷയത്തെ സം ബന്ധിച്ചുള്ള വിവരങ്ങൾ മിക്കതും ഓരോ കളി ക്കാരുടെ സംഘത്തിൽനിന്നാണു് സമ്പാദിച്ചിട്ടു ള്ളതു്. എങ്കിലും, നമ്മുടെ പുരാതനസംസ്കാ രത്തിന്റെ ചില വശങ്ങളെ വിശദീകരിക്കുന്ന തിനു ഉപയുക്തമായിത്തീരാവുന്ന ഗവേഷണത്തി നു മതിയായ വിസ്തൃതിയുള്ള ഒരു മഹാക്ഷേ ത്രം കേരളീയരുടെ മുമ്പിൽ നീണ്ടുകിടക്കുന്നു ണ്ടെന്നുള്ളതു കാണിക്കുവാൻ ഈ ഉപന്യാസം പര്യാപ്തമാകുമെന്നു ഞാൻ വിശ്വസിക്കുന്നു.

പടങ്ങളുടെ വിവരണം.

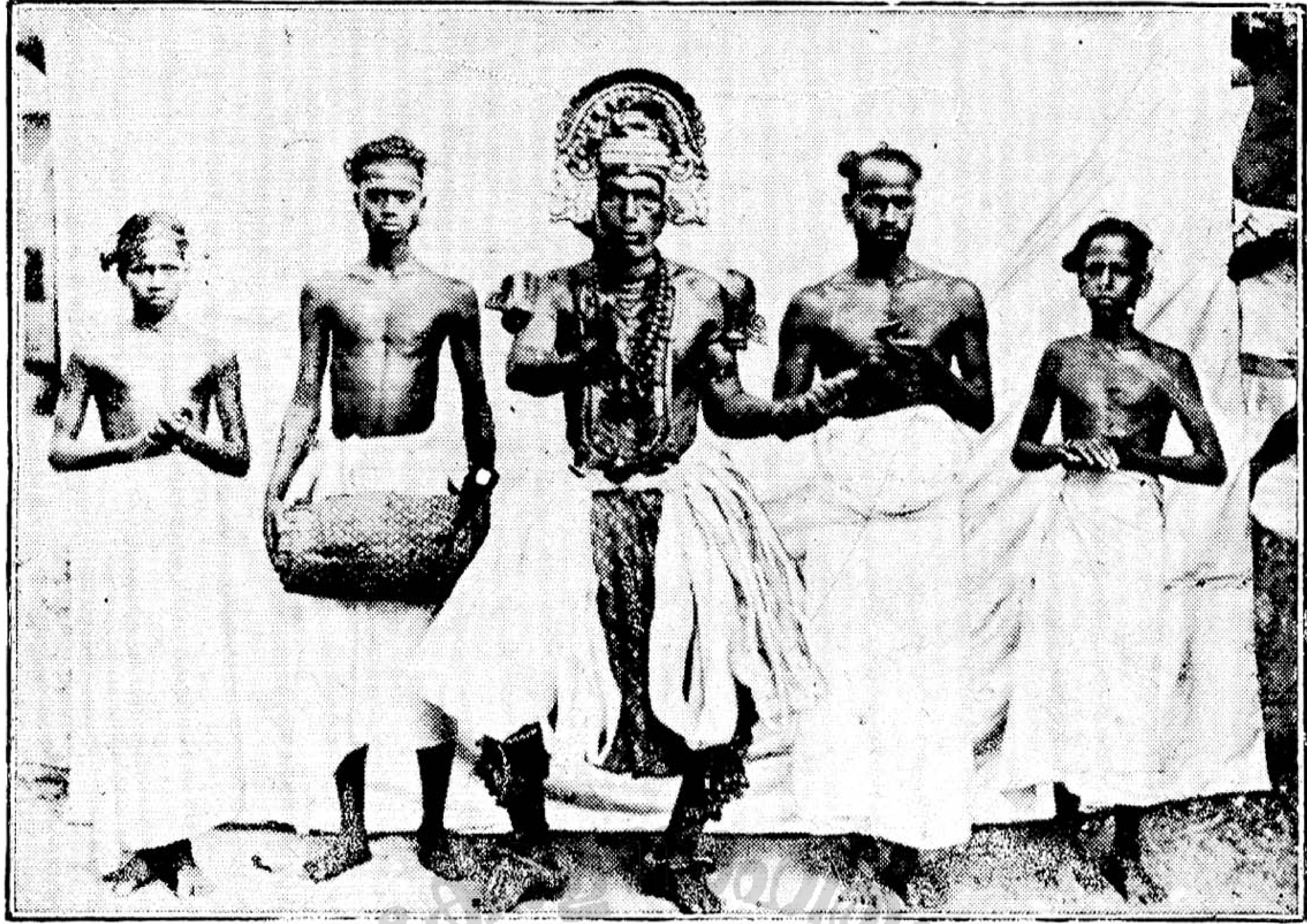


പടം	I	തുള്ളൽ.
,,	II	കൊറത്തിയാട്ടം.
,,	III	കൈകൊട്ടിക്കളി.
,,	IV	ചുകന്ന താടി.
,,	V	പച്ച.
,,	VI	കരി.
,,	VII	കത്തി.
,,	VIII	നാല്യപാദം.
,,	IX	പ്രബന്ധംകൂത്ത്.
,,	X	അണിയറ, രംഗം മുതലായത്.
,,	XI	കൂത്തമ്പലം—പുറമെനിന്നു നോക്കിയാൽ.
,,	XII	തൂണുകളും രംഗമണ്ഡപവും.
,,	XIII	—ടി—
,,	XIV	തൂണ്; കൊത്തിയിട്ടുള്ള നാരദൻ.
,,	XV	കൂത്തിലെ വാദ്യവിശേഷം.
,,	XVI	—ടി—
,,	XVII	രംഗസ്ഥലവും അവിടത്തെ അലങ്കാര വിശേഷങ്ങളും.



എന്റെ ആവശ്യപ്രകാരം ബ്ളാക്കുകൾ അയച്ചുതന്നതിന്നു അണ്ണാമലൈ വിശ്വവിദ്യാലയാധികൃതന്മാരോടു നന്ദിപറഞ്ഞുകൊള്ളുന്നു.

കെ. ആർ. പി.



I



II



III



IV



V



VI

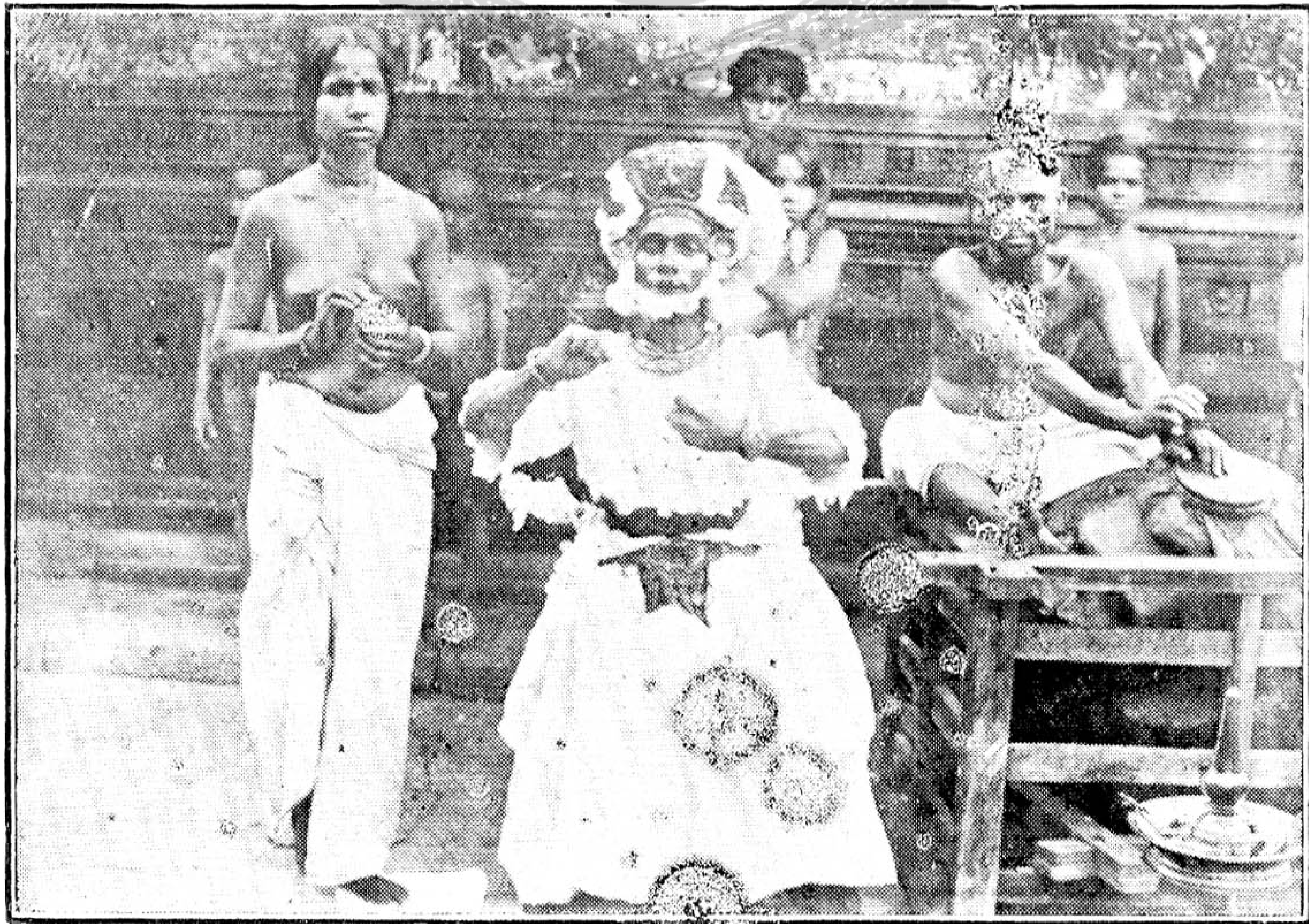


VII

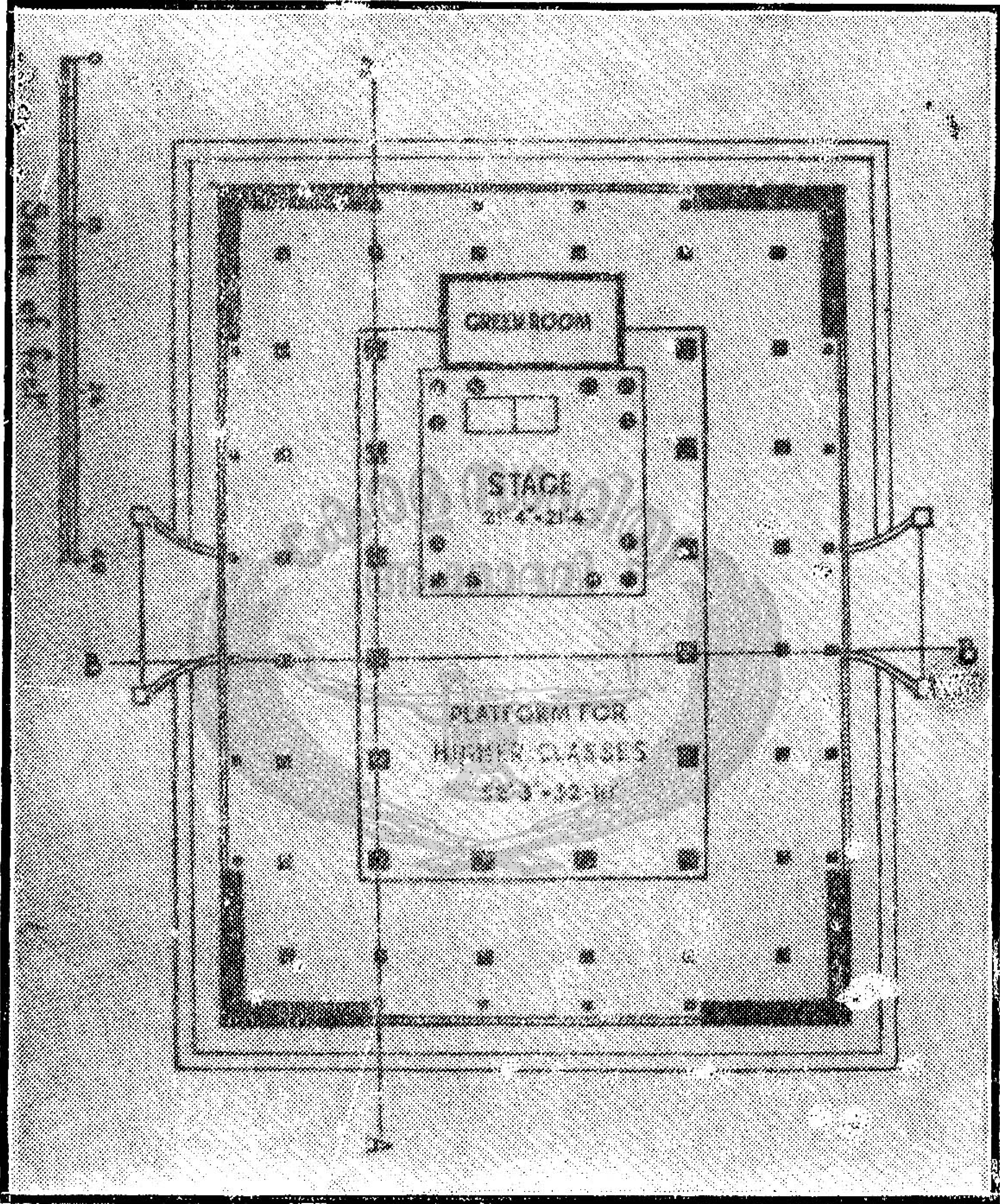




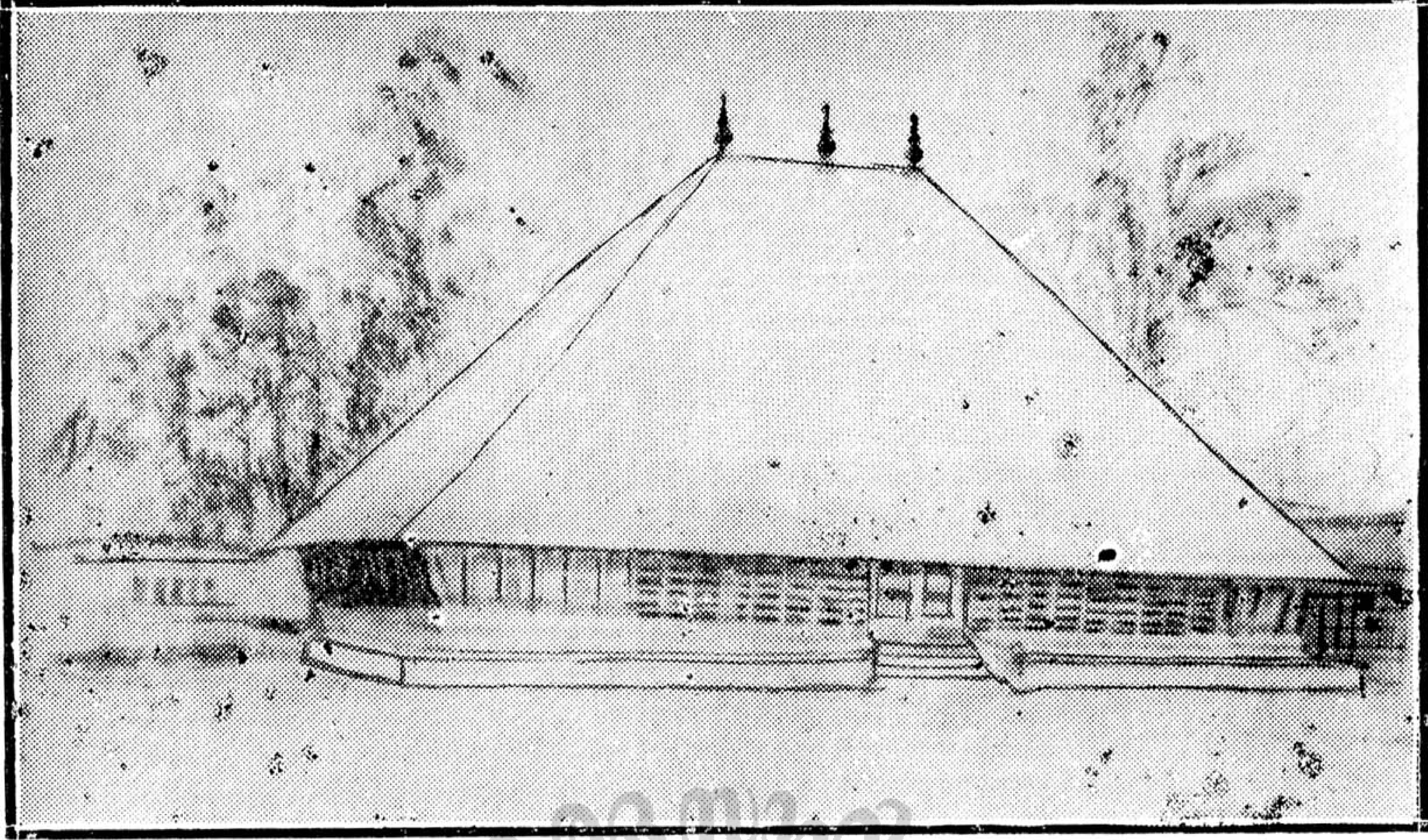
VIII



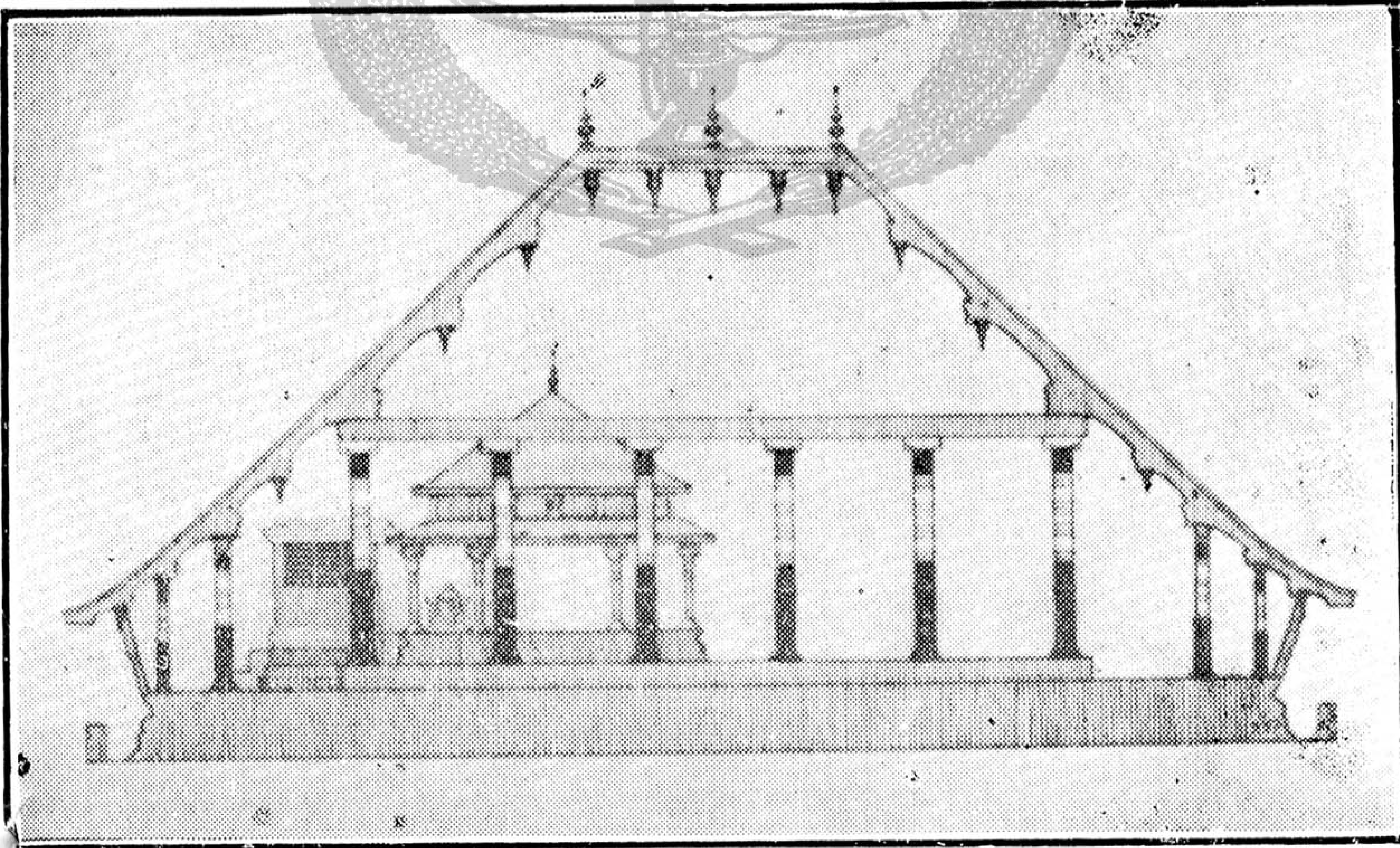
IX



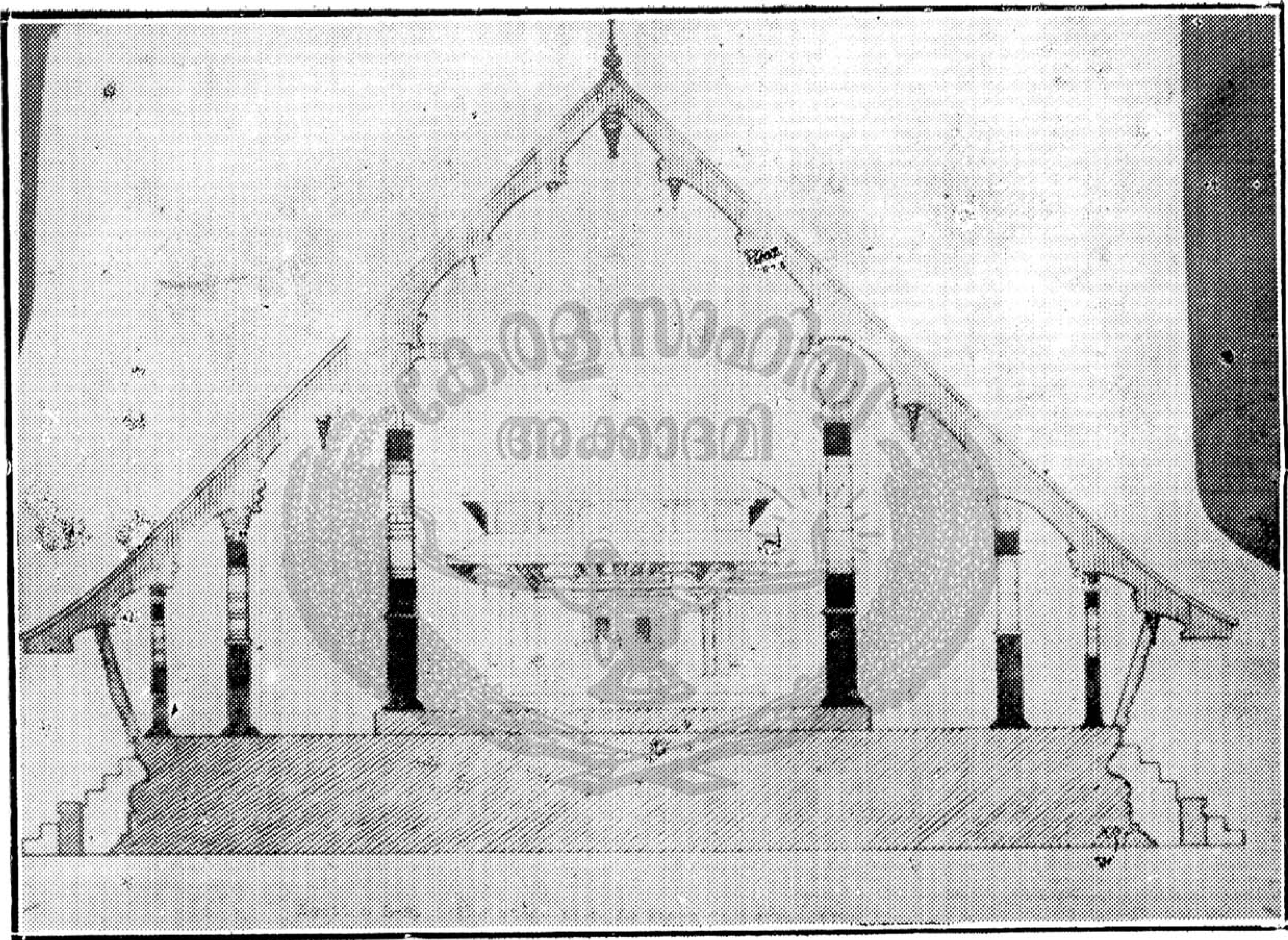
X



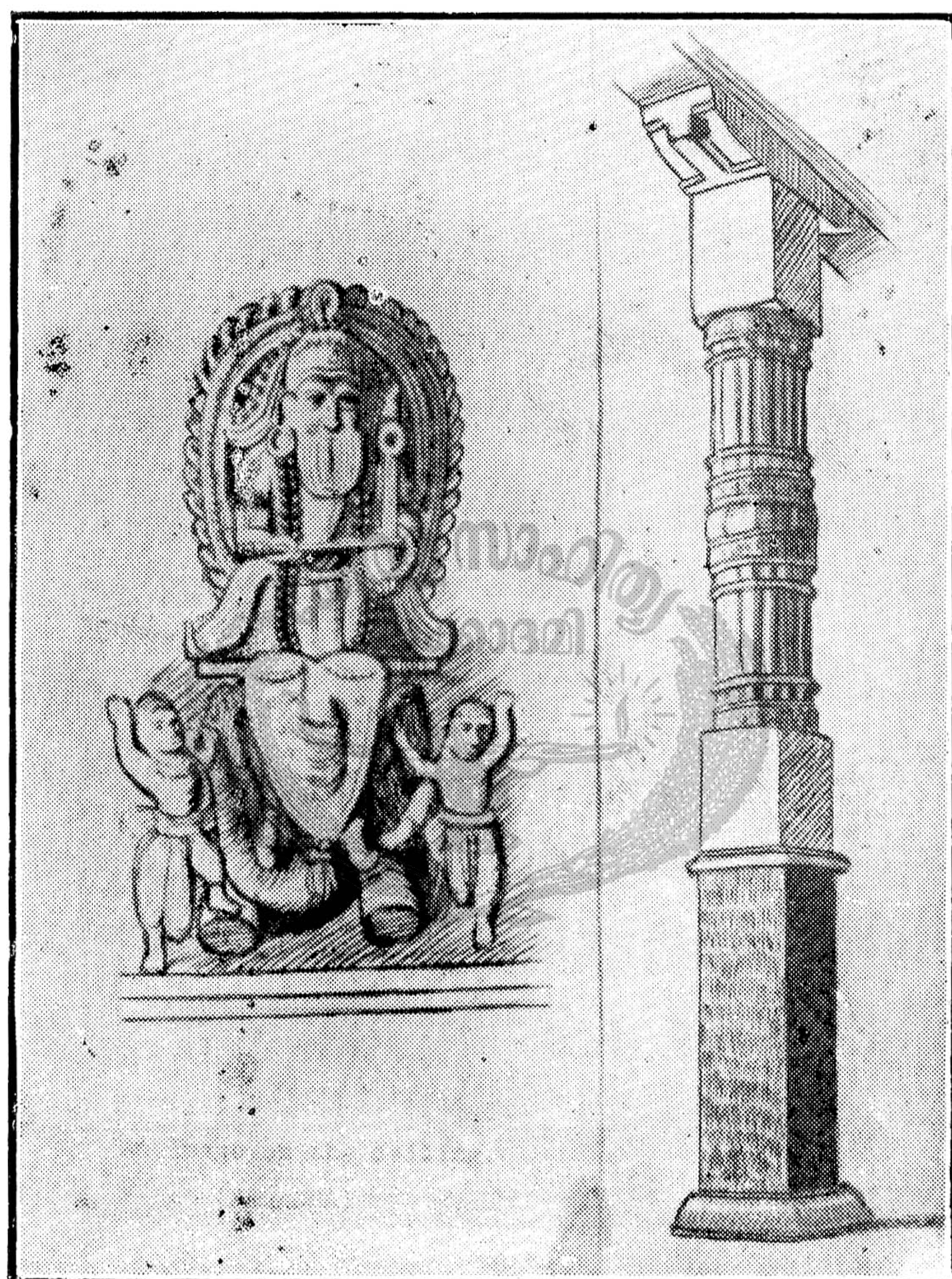
XI



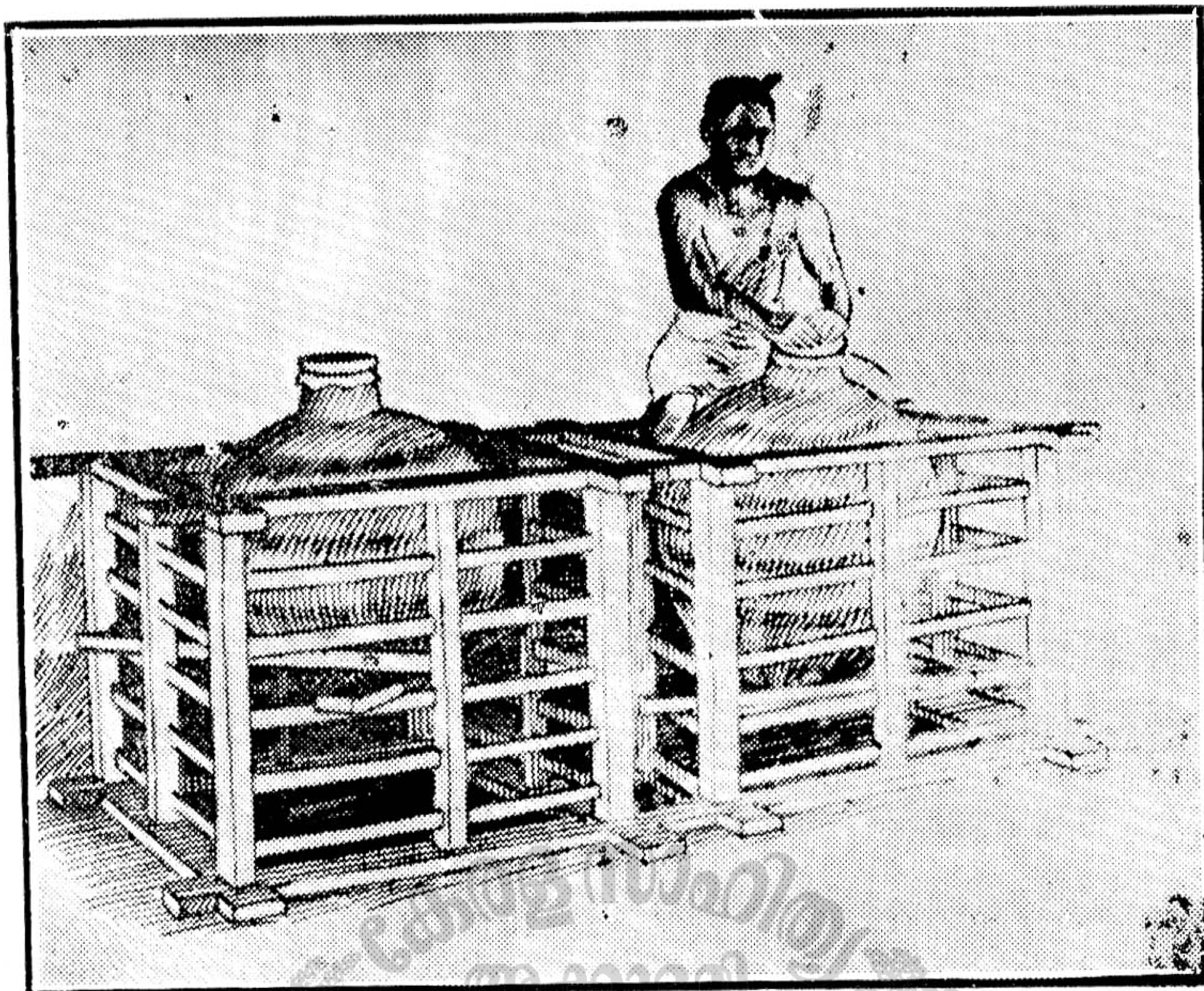
XII



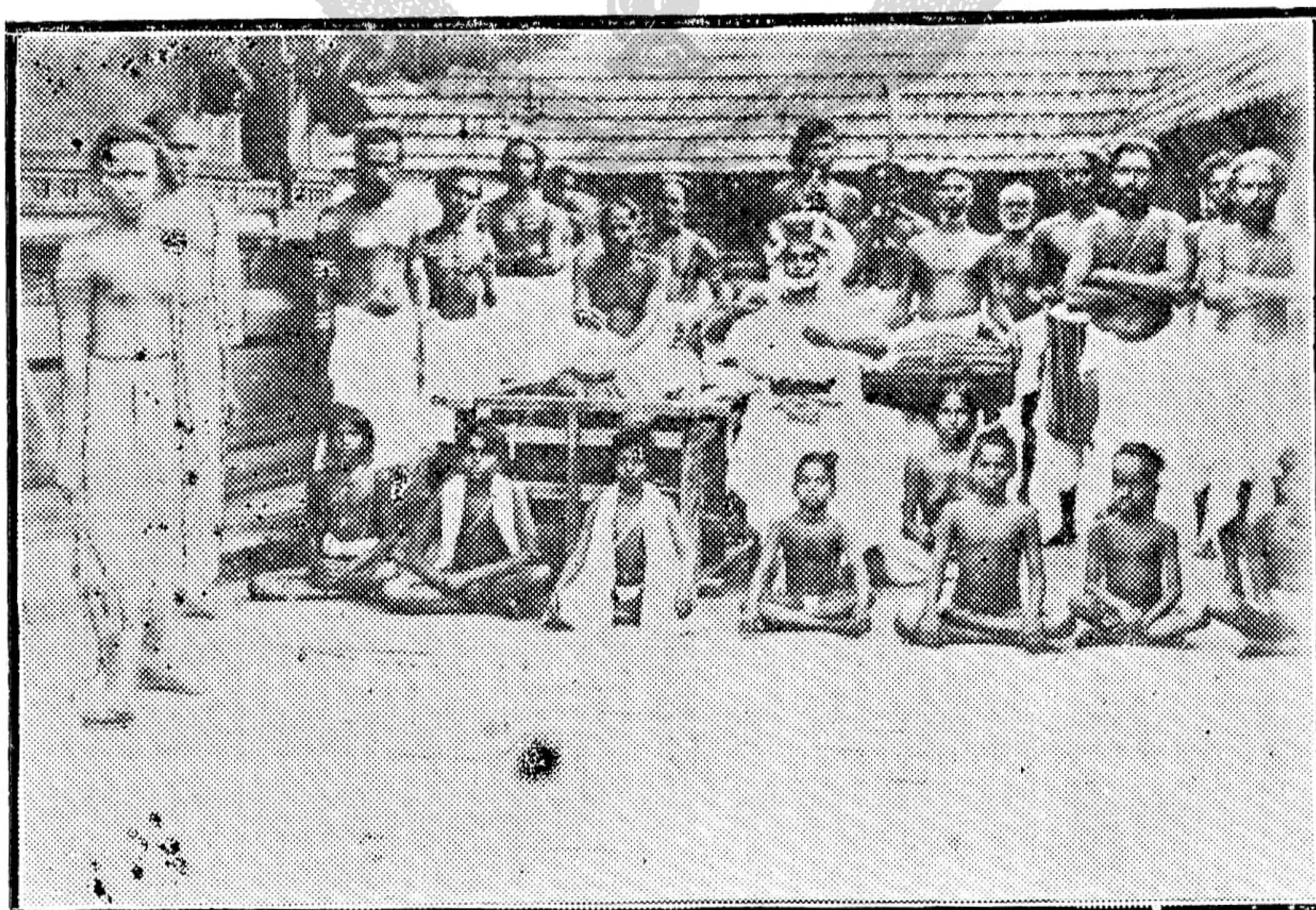
XIII



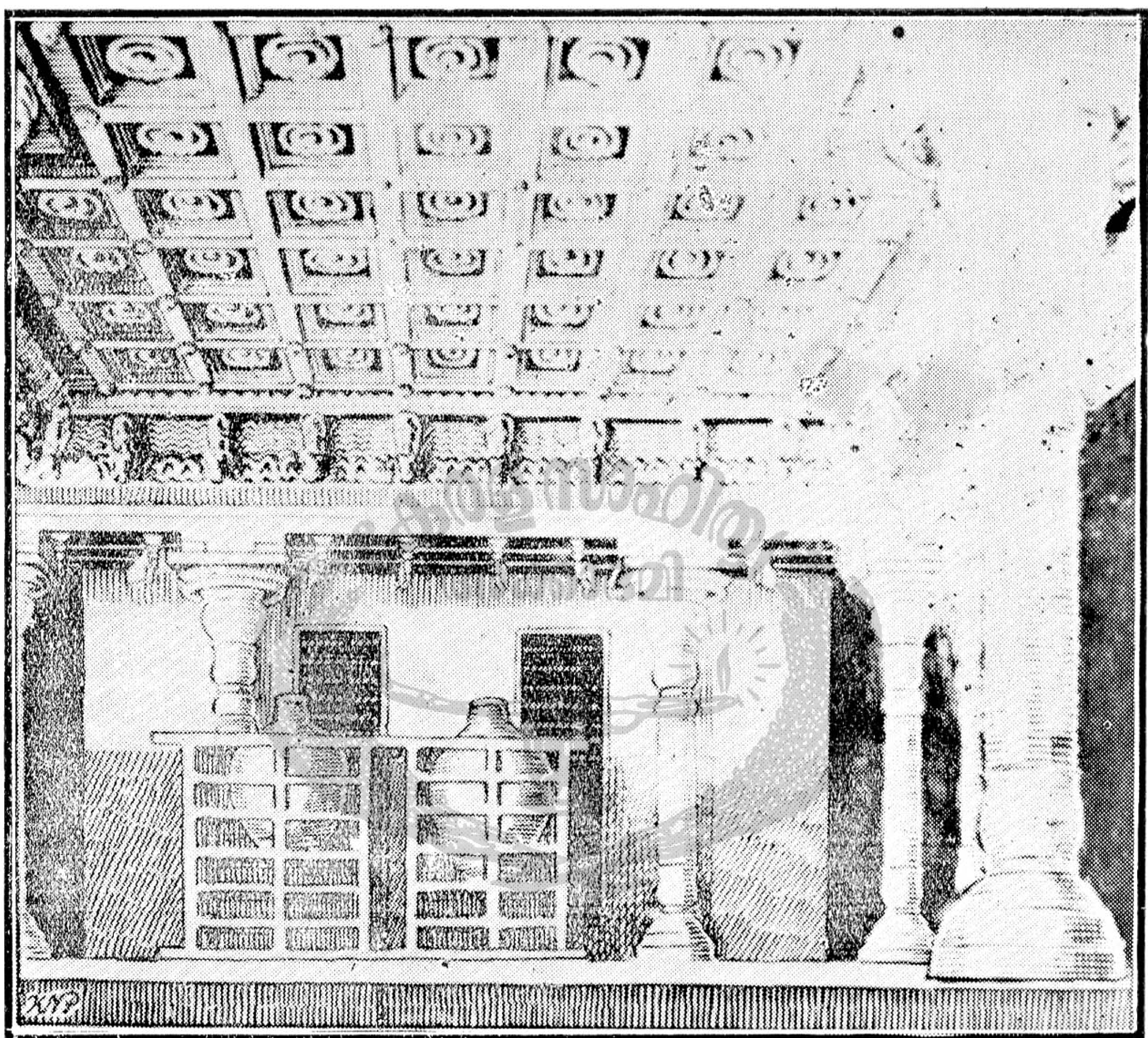
XIV



XV



XVI



XVII

കേരള സാഹിത്യ
അക്കാദമി